



MUSIC A 1956/Heft 10

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ZEHNTER JAHRGANG / HEFT 10 / OKTOBER 1956

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

Kasseler Orchester-Katalog 1956

Nachstehende, in Kassel ansässige und vertretene Musikverlage wollen durch eine Arbeitsgemeinschaft allen Orchestern, Bühnen, Rundfunkanstalten, Musikhochschulen usw. die Beschaffung von Aufführungsmaterialien erleichtern.

Alkor-Edition Kassel

Artia-Verlag Prag

Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel

Musikwissenschaftlicher Verlag Wien

Nagels Verlag Kassel

In dem gemeinsamen Katalog sind, gegliedert in die drei großen Gruppen *Orchesterwerke und orchesterbegleitete Instrumental-Konzerte / Vokalwerke mit Orchester / Bühnenwerke* sämtliche Werke der genannten Verlage nach Besetzung und Spieldauer aufgeführt.

Aus dem Katalog ist auch zu ersehen, welche *Dirigierpartituren, Studienpartituren und Klavierauszüge* käuflich zu haben sind.

Der Katalog wird jedem Interessenten kostenlos zugesandt.

BÜHNEN- UND ORCHESTERABTEILUNG

ALKOR-EDITION / BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL-WILHELMSHOHE · HEINRICH-SCHUTZ-ALLEE 30 · FERNRUF 2894

Tellaufgaben dieses Heftes liegen Prospekte folgender Verlage bei: Amalthea-Verlag, Wien / Hansen-Verlag, Frankfurt am Main
Paul Kaltschmid, Wien / Robert Lienau, Berlin / Österreichischer Bundesverlag, Wien / Hermann Rinn, München.

INHALT DES ZEHNTEN HEFTES

Titelbild: Ingo Polster: Aulos blasender Knabe, freie Kopie nach einem etruskischen Wandbild der Tomba del Barone, Mischtechnik.

Erich Forneberg: Schulmusik in Gefahr	661
Johannes Piersig: Heinrich Schütz und die Musikerziehung	663
Heinrich Lindlar: König der Sterne	670
Raymond Hewett: Haslemere	673
Franz Garrecht: Voltaire und die Musik	675
Annalise Wiener: Kleiner Knigge für Musikkenner	678

IM ZEICHEN MOZARTS

Noch einmal: Zwei Lesearten bei KV 333 S. 680; Kleine Nachlese in Noten und Schallplatten S. 681; Die authentischen Werkverzeichnisse S. 682; Mozartausstellung in München S. 682.

MUSICA-BERICHT

Venedig (Strawinsky-Uraufführung) S. 683; Salzburg (Festspiele) S. 684; München (Festspiele) S. 687; Buenos Aires (Castro „Bluthochzeit“) S. 689; Basel (Prokofieff „Der feurige Engel“) S. 691; Kassel (Reger-Gedenktage) S. 692; Prag (Musikalischer Frühling) S. 693; Bonn/Bad Godesberg (Komponistinnen) S. 694; Bonn (Schumann „Genoveva“) S. 695; Frankfurt/Oder (Henrich „Viel Lärm um nichts“) S. 697; Berlin (Dvořák „Katinka und der Teufel“) S. 698; Schwerin (Dvořák „Rusalka“) S. 698; Prag (Glinka „Ruslan und Ludmilla“) S. 700; Kassel (Strawinsky und Sutermeister) S. 700; Split (Sommerfestspiele an der Adria) S. 700; Bayreuth (Festspieltreffen der „Jeunesses Musicales“) S. 701; Baden-Baden (Chöre zu Gast) S. 702; Gera (Hein „Zbisko“) S. 702; Bamberg (Böhmisch-Österreichische Kammermusik) S. 702; Baden-Baden (Zwei neue Konzerte) S. 703.

MUSICA-UMSCHAU

Heinrich Schütz — kein „Großer Deutscher“ mehr? S. 704.

In Memoriam: Walther Hensel S. 705; Felix Mottl S. 706; Conrado del Campo S. 706; Alexander Wunderer S. 707.

Zur Zeitchronik: Ernste Musik stark gefragt S. 708; Die Quarzlampe im Geigenbau S. 708; Musikschaffen im Revier S. 709.

Musiker-Porträts: Hans Mersmann 65 Jahre S. 710; Dem 70jährigen Edwin Fischer S. 711; Hermann Unger 70 Jahre S. 713; Karl Elmendorff 65 Jahre S. 714; Fritz Reuter, der Sechzigjährige S. 716; Gustav Lenzewski 60 Jahre S. 717.

Erziehung und Unterricht: Stoff- und Arbeitsordnung für den Musikunterricht S. 717; Fest junger Künstler S. 718; Oberschüler aus Ost und West musizieren gemeinschaftlich S. 719; Von den Musikschulen S. 719; Schwarzes Brett S. 719.

Aus Wissenschaft und Forschung Internationale Volksmusiktagung S. 720; Neue Ergebnisse der Bachforschung S. 721.

Miszellen: Tönende Stadtwerbung S. 721; Opernjubiläum in Holland S. 722; Zehn Jahre „Verband Münchener Tonkünstler“ S. 722.

Vom Musikalienmarkt: Eine rekonstruierte Bach-Kantate S. 723; Kommersbuch — heute S. 724. Das neue Buch: Ein Domchor und sein „Vater“ S. 725; Musikalische Handwerkslehre S. 725.

MUSICA-NACHRICHT S. 726.

BILDER:

Arnold Dolmetsch S. 673; Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci v. Adolf v. Menzel S. 677; Ein Mozart-Autograph S. 681; Igor Strawinsky S. 684; W. A. Mozart: „Figaros Hochzeit“ in Salzburg S. 685; Richard Strauß: „Die ägyptische Helena“ in München S. 689; Sergei Prokofieff: „Der feurige Engel“ in Basel S. 691; Robert Schumann: „Genoveva“ in Bonn S. 697; Anton Dvořák: „Katinka und der Teufel“ in Berlin S. 699; Walther Hensel S. 705; Conrado del Campo S. 707; Hans Mersmann S. 711; Edwin Fischer S. 712; Hermann Unger S. 713; Karl Elmendorff S. 715; Fritz Reuter S. 716.

ERICH FORNEBERG

SCHULMUSIK IN GEFAHR

Am Beginn der neuzeitlichen Musikerziehung in der Schule stehen zwei bedeutende Ereignisse, die innerlich nicht voneinander zu trennen sind:

1. die Jugendbewegung, mit ihr die Wiederentdeckung des alten Volksliedes (Zupfgeigenhansl) und
2. die nicht zuletzt durch sie ausgelöste Reform der höheren Schule, in der die „musischen Fächer“ (Kunst- und Musikerziehung), wenn auch noch einen bescheidenen, so aber doch schon breiteren Raum einnehmen sollten, als zuvor.

Diese Schulmusikreform ging im wesentlichen zurück auf das Werk eines Mannes, der vor ca. fünfzig Jahren (1904) angesichts der hoffnungslosen Lage der Musikerziehung in den deutschen Schulen zu der Erkenntnis kam, „daß die Zukunft der deutschen Musik und die Sicherheit ihrer Reserven“ von den Leistungen des Schulmusikunterrichts abhängig seien. Noch kurz vor seinem Tode (1924) durfte *Hermann Kretzschmar* erleben, daß sein Kampf nicht vergebens gewesen war und der Musikunterricht nun in allen Klassen, z. T. sogar mit zwei Wochenstunden durchgeführt werden sollte.

Seit dieser Zeit sind wenig mehr als 30 Jahre vergangen; die damaligen „Winkelriede“ der Schulmusik sind heute nahezu sechzig Jahre alt und im Begriff, jüngeren Erziehern Platz zu machen. Sie haben in der ersten Zeit viel experimentieren müssen und lange Jahre, vielleicht sogar Jahrzehnte gebraucht, um einen methodisch-gangbaren Weg zu Herz und Verstand des Schülers zu finden.

Nun aber, wo sie ihn gefunden haben und ihre Erfahrungen den Jüngeren zugute kommen könnten, sind bereits wieder Kräfte im Spiel, die aus reinem Nützlichkeitsdenken heraus, das musische Element, wenn auch nicht ganz aus der Schule verbannen, so aber doch auf ein Minimum beschränken möchten. In den von der „*Arbeitsgemeinschaft Deutsche höhere Schule*“ aufgestellten und von Industrie und Handel stark inspirierten neuen Stundentafeln (Ostern 1957) heißt es, daß die „Erfolge“ der „einstündigen Fächer“ (und dazu zählt auch der Musikunterricht in Tertia und Prima) im allgemeinen äußerst gering seien „und meist in keinem Verhältnis zu der vom Lehrer aufgewandten Mühe stehen“ und diese deshalb zugunsten realer Fächer weiter einzuschränken seien!

Warum kommt man hier nicht auf den Gedanken, den Fächern Musik-, Kunst- und Leibeserziehung (das sind neben dem Deutschunterricht die eigentlich „musischen Fächer“) zumindest *soviel* Raum zu geben, wie es ihrem Kulturgewicht und ihrer Bedeutung für die Erziehung des nicht einseitig mathematisch-naturwissenschaftlich oder sprachlich begabten Kindes entspricht? Vielleicht deshalb nicht, weil man am „grünen Tisch“ noch nie die Beglückung des eigenen musikalischen Tuns in Gesang und Spiel kennengelernt hat?

Jeder Schulmusiker weiß ein Lied davon zu singen, wie schwer es ihm manchmal wird, einen ausgesprochen musikalisch begabten Schüler durch die engen Maschen eines naturwissenschaftlichen oder sprachlichen Abiturs zu bringen; ganz zu schweigen von den Mühen, die ein Abiturient aufzuwenden hat, wenn er nach dem Abitur eine Aufnahmeprüfung an einer Musikhochschule machen muß. Das kostet ihn mindestens ein Jahr zusätzlicher Arbeit, währenddessen sein Konabiturient bereits schon zwei Semester Jura oder Philologie hat studieren

können. Wer wundert sich da noch, daß die „Sicherheit der Reserven“, d. h. der musikalische Nachwuchs nicht mehr vorhanden ist? Was ist hier zu tun? Gibt es einen Ausweg aus dieser Lage? Die Antwort heißt:

Der musische Zug in den höheren Schulen

Diese Forderung nach einer weiteren Gabelung der höheren Schule in musischer Hinsicht läßt sich begründen mit der Verpflichtung dem jungen, musisch begabten Menschen gegenüber, dessen schöpferische Kräfte gerade in der Entwicklungszeit besonders wirksam werden möchten. Wer etwa auf der diesjährigen Tagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt die musischen Züge von Berlin, Hamburg und Bremen bei der Arbeit sah, der weiß, zu welchen Leistungen Jugendliche fähig sind. Mit einer Selbstverständlichkeit ohnegleichen musizierten sie unter eigenen Dirigenten ihre selbstgesetzten Chöre oder „selbstgebaute“ Schulopern; dabei aber wohl wissend, daß ihre Leistungen mit denen großer Meister nicht verglichen werden dürfen.

Es ist hier nicht der Raum, Einzelheiten über die Stundentafeln der musischen Züge zu sagen; nur ein Satz aus dem Berliner Schulgesetz vom 10. Mai 1951 sei hier wörtlich angeführt: „Im Musischen Zug ist die Teilnahme an Musik, Kunst und Werken obligatorisch. Um aber der unterschiedlichen Begabung und Neigung Rechnung zu tragen, ist für alle die Teilnahme an Musik und Kunst nur mit einem bestimmten Anteil, etwa drei Stunden, Pflicht. Die übrigenbleibenden Stunden können der Begabung und Wahl der Schüler(innen) entsprechend verteilt werden“ (Arbeitsgemeinschaften).

Aus diesem Satz geht klar hervor, daß im Musischen Zug nicht nur Anwärter künstlerischer Berufe ausgebildet werden sollen, sondern daß auch der zukünftige Arzt, Jurist oder Kaufmann diesen Zug durchlaufen können, ohne im Abitur „Schaden an ihrer Seele“ zu nehmen. Bei neun deutschkundlichen, sechs sprachwissenschaftlichen, neun naturwissenschaftlichen und zehn musischen Wochenstunden dürfte selbst in der Prima kein Fach zu kurz kommen, und das „musische Abitur“ ebenso wertvoll sein, wie die anderen Abituria auch.

Wenn in vielen Städten bisher hochansehnliche Schulmusikleistungen zu verzeichnen waren, dann geschah dies — das muß einmal zum Lobe des Schulmusikerstandes gesagt werden — trotz des geringen Spielraumes im Stundenplan; ein Großteil der nach außen dringenden Arbeit mußte häufig in der „nullten“ oder auch siebenten oder achten Stunde geleistet werden. Hier schafft sich der musikalische Betätigungsdrang des Schülers und des von seiner Aufgabe durchdrungenen Lehrers das nötige Ventil. Warum aber, so fragt man sich unwillkürlich, gibt man diesem Lehrer und seinen Schülern behördlicherseits nicht den nötigen Raum im Gesamtplan der Schule? Mit wachsendem Neid müssen wir zusehen, wie unsere große deutsche Musik im Ausland und nicht zuletzt in den Schulen Englands und Amerikas einen immer breiteren Raum einnimmt, während wir im Begriffe sind, uns des besten Kreditpostens kultureller Art leichtsinnig zu begeben, nur weil die Beschäftigung mit der Kunst nicht mehr in die Gewinn- und Verlust-Rechnung des Alltags hineinzupassen scheint!

Nicht Abbau des Musischen — wie geplant — sondern *verstärkter Einbau* mit mindestens zwei Wochenstunden pro Klasse ist notwendig; außerdem sollte jedes größere Gemeinwesen *eine* seiner Schulen mit einem musischen Zug versehen, in der — wie das nicht nur in Bayern, sondern auch in England und Amerika geschieht — kostenloser Instrumentalunterricht erteilt werden müßte; nur so wäre auch dem zunehmenden Mangel an Orchestermusikern zu steuern. „Will man diese Reformen nicht“, so sagte einst Hermann Kretzschmar, „so wird es besser sein, den Gesangunterricht aus den Lehrgegenständen des Gymnasiums zu streichen; denn

der heutige Ertrag und Betrieb verlohnt der Mühe nicht“. Wenn man diese Worte mit denen der Präambel der jetzt zur Debatte stehenden Stundentafeln vergleicht, so scheint der Kreis geschlossen.

Aber, solange diese Vorschläge noch nicht Wirklichkeit geworden sind, wollen und dürfen wir nicht resignieren, sondern müssen der tiefen Sorge um den Fortbestand unserer musikalischen Kultur Ausdruck geben; denn auch heute noch liegt das „Schicksal der deutschen Musik und die Sicherheit ihrer Reserven“ bei der Jugend und damit nicht zuletzt in der Schule; nicht aber in der Schule als der rein fachlich orientierten, intellektualistisch ausgerichteten Bildungsanstalt, sondern in der musisch durchpulsten, lebendigen Schule, dem „zweiten Heim“ von Lehrer und Schüler.

JOHANNES PIERSIG

HEINRICH SCHÜTZ UND DIE MUSIKERZIEHUNG

Wenn Heinrich Schütz mit der Musik unserer Tage in Beziehung gesetzt werden soll, dann dürfte keine Querverbindung so natürlich sein wie die zur Musikerziehung. Die Verbindung dieser Disziplin zur *musica viva* liegt in der Natur der Dinge; Kretzschmars Wort, daß das Schicksal der Musik sich in der Schule entscheidet, hätte nie zu seiner Berühmtheit gelangen können, wenn es sachlich nicht so stichhaltig wäre.

Wie weitgehend andererseits Heinrich Schütz mit der Musikerziehung seiner Zeit gleichzusetzen ist, ergibt sich aus Matthesons Ehrenpforte, in der Schütz ausdrücklich als der „*allgemeine Lehrmeister deutscher Musikanten*“ (Ma 18)¹ bezeichnet wird. Das ist über unseren Meister noch nach zwei Generationen gesagt worden, in einer Zeit, die für künstlerische und gar für pädagogische Leistungen kein so ausbündiges Gedächtnis hatte. Daß es sich bei Matthesons Ausspruch über Schütz nicht um ein gelegentliches epitheton ornans handelt, sondern um eine Überzeugung, die im allgemeinen Bewußtsein lebendig geblieben war, das beweist seine zweite Formulierung (Ma 75): „*Man nannte ihn nur den Vater aller Musikorum, dem es die Teutschen zu danken hätten, daß sie es nunmehr eben so hoch, wo nicht höher bringen konnten, als die Italiäner.*“

Einerlei aber ob für die Zeit Schützens selbst, für die Matthesons oder die unsrige — immer liegt der stärkste Erziehungsfaktor im lebendigen Vorbild. Und Heinrich Schütz ist Vorbild nicht nur im allgemeinen Sinne künstlerischer Leistung oder eines persönlichen Ethos wie etwa Händel, Beethoven und andere Meister unseres Kulturlebens, sondern er ist darüber hinaus Vorbild auch im speziell pädagogischen Sinne, eben mit der musikerzieherischen Auswirkung seines Lebens und Schaffens.

*

Evangelisch-lutherische Glaubensüberzeugung und humanistische Erudition: diese Faktoren, die für Leben und Werk des Heinrich Schütz ausschlaggebend sind, bilden zugleich die bestimmenden Prinzipien für ihn als Erzieher. Das kompositorische Werk des Sagittarius ist ja — rein äußerlich dem Umfang nach gemessen, geschweige nach der inhaltlichen Wertung — mit der Darstellung der christlichen Glaubenswelt zum größten Teil identisch; die „weltlichen“ Werke — Opern, Ballette, Madrigale, Lieder — treten dagegen anteilmäßig weit zurück und würden sich niemals im Sinn einer Antithese gegen das „geistliche“ Schaffen ausspielen lassen.

¹ Auflösung der Sigel siehe unten.

Das *evangelisch-lutherische Moment* ist zugleich das Schützische. Das bekundet nicht nur die Art der Wortvertonung — Schützens Musik ist die erste nachreformatorische, die im eigentlichen Sinne predigt, die den Hörer angreift und an ihm rüttelt —, das bezeugen auch persönliche Bekenntnisse: zum reinen unverfälschten Wort (Sch 85) und zur Gewissensfreiheit (Sch 117). Wie hoch auch der Anteil des Sagittarius an der Entwicklung der Musikerziehung gewesen ist, wie persönlich er geprägt war: prinzipiell bestätigte Schütz damit die Musikanthauung Martin Luthers. Denn auch Luther ist ja praktisch ein Reformator des deutschen Schulwesens und der deutschen Musikerziehung gewesen. Speziell die Dresdener Hofkantorei bzw. die Hofkapelle, also Schützens eigentlicher musikalischer Apparat, führt sich bekanntlich auf Luthers engen Mitarbeiter, Johann Walter, gewissermaßen den evangelischen Urkantor, zurück.

Aber indem wir diesen Namen nennen und dazu den des eigentlichen Gründers der Hofkapelle von 1548, des Kurfürsten Moritz, sind wir veranlaßt, den späteren Hofkapellmeister Heinrich Schütz in Beziehung zu setzen zur Regierung Johann Georgs I von Sachsen. In beiden Wettinern ist die Problematik der Fürstenherrschaft in Verbindung mit der reformatorisch-kirchlichen Gebarung drastisch getroffen. Beide Kurfürsten waren eigensüchtige und charakterlose Opportunisten, welche zur heillosen Verfahrenheit der politischen Situation, jeder auf seine Art, nicht wenig beigetragen haben. Über die Lage von 1619, also ungefähr die Zeit von Schützens Amtsbeginn in Dresden, urteilt Johannes Haller (Ha 137): „Am tiefsten aber standen gerade die, die nach Stellung und Überlieferung den Protestantismus zu vertreten beanspruchten. Johann Sigismund von Brandenburg und Johann Georg von Sachsen sind jämmerliche Tröpfe; man wird schwer entscheiden können, welcher von beiden der Dummere war. In diesem Falle (der Kaiserwahl; d. V.) handelten beide jedenfalls ganz gleich töricht und kläglich.“ Das führt mitten in unser Thema hinein. Denn die daraus folgende Kriegssituation ist für Schützens Musikpraxis in allen Einzelheiten bestimmend gewesen, und speziell Johann Georg I hatte ja bis 1656 über das Wohl und Wehe der Schützischen Hofkapelle zu entscheiden.

Auch mit dem zweiten Faktor in der Bildung des Sagittarius, dem *humanistischen Moment*, ist eine Grundvoraussetzung gegeben, ohne die man die musikerzieherische Einzelheit bei Schütz nicht im Eigentlichen erfassen wird. Da ist zunächst das Verhältnis zur Sprache: außer Latein, Griechisch und Hebräisch hat Schütz Französisch und Italienisch beherrscht. Diese Sprachkenntnis aber ist nicht bildungsbedingt-formal, nicht nur philologisch; sie wirkt sich musiksöpferisch — musikerzieherisch aus. So sagt Schütz einmal zum Verhältnis von Sprachtypus und Musik (Sch 236): „Vnd habe Ich zwar ein Wercklein von allerhand (deutscher; d. V.) Poesie bißhero zusammen geraspelt / was michs aber für Mühe gekostet / ehe Ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können / weiß Ich am besten.“ Und von humanistischer Sprachgesinnung des Meisters zeugt es auch, wenn berichtet wird (Ma 395), daß er seinem Schüler Matthias Weckmann geraten habe, „sich der hebräischen Sprache kundig zu machen, nicht, als ob es eben nöthig wäre, sondern weil es nützlich seyn würde, bey Componierung eines Textes aus dem alten Testament“. Und ganz grundsätzlich: ohne die humanistische Liebe zum Wort, ohne die humanistische Ausdrucksbemühung — was wäre die Monodie bei Heinrich Schütz, was der *stilo concitato*, bezogen nicht nur auf den theologischen Sinn, sondern auf die reale Sprachgestalt?

Aber wir haben die humanistische Bildung bei Heinrich Schütz noch in einem weiteren Sinne, nämlich dem der Weltoffenheit und des Tatsachensinnes, zu sehen. An dieser Stelle ist symptomatisch sein juristisches Studium an den Universitäten Marburg, Leipzig, Frankfurt/Oder, Jena zu nennen, ein Studium, welches er bekanntlich aus echter Neigung betrieben hat. Wir mißkennen die Bildungstendenz jener Zeit, wenn wir ihr das Ideal nur formaler

Büchergelehrsamkeit unterstellen. Die Entscheidung, die bei Heinrich Schütz zugunsten der Musik fiel, hat nicht bedeutet, daß die Rechtswissenschaft nach seinem 30. Lebensjahr ihre Rolle ausgespielt hätte. Schütz hat seinen geschulten Tatsachensinn im Verlauf gerade seiner musikalischen Praxis anwenden müssen, gleichsam mehr als ihm lieb war. Er ist vornehmlich durch seine Bildung, durch seine Rechts- und Verwaltungskennntnis befähigt worden, die exponierten Lagen seiner späteren Amtsausübung zu meistern. Das autobiographische Memorial deutet den Sachstand dieser allgemeinen Versiertheit, dieses umfassenden Arbeitsumfanges mit den Worten an (Sch 212) *„nicht alleine wegen meines, sonder ruhm von jugendt auff oblegen stetigen Studirens, Reisens, schreibens, und anderer continuirlicher arbeit, (: deren meine schwere Profession und Ambt, ohnumgänglich benötigt gewesen ist, von dero difficultet und Schwere dann, meines erachtens die wenigsten, ja auch unsere gelerthen zum gueten theill selbst, nicht eigentlich möchten urtheilen können, alldieweil auff unsern Teutschen Universiteten solch Studium nicht getrieben wirdt:) . . .“* Das universale Moment der Bildung kommt hier klar zum Ausdruck: Schütz der Humanist, Schütz der Jurist, Schütz der Organisator ist von Schütz dem Kapellmeister, dem Musikerzieher auf keine Weise zu trennen.

Evangelischer Glaube und humanistische Erudition: diese beiden Momente wurden für Heinrich Schütz benannt. Vergleichen wir sie, so gewahren wir die Möglichkeit einer Divergenz. Glauben gegen Wissen: Diese Positionen und ihre Problematik sind von allem Anfang an durch die Namen Martin Luther und Erasmus von Rotterdam gekennzeichnet. Der Gegensatz wird im weiteren geschichtlichen Verlauf nicht überwunden, nicht aufgehoben, wohl aber wird er praktisch übergangen, wird vorläufig unwirksam.

Dieser Ausgleich ist — 100 Jahre nach Luthers *„De servo arbitrio“* — bei Heinrich Schütz vollzogen. Der prinzipielle Gegensatz wird in der Zeit der Aufklärung abermals aufbrechen, in neuen Formen ausgetragen werden und als Problem weiterwirken: für die Schütz-Welt besteht er nicht. Das macht ihre harmonische Weite aus, ihre Größe zugleich und Freiheit, ihre Kraft und ihre Versöhnlichkeit. Wenn Toleranz nicht das ist, was man vom anderen fordert, sondern was man dem anderen leistet, so hat Schütz hierin einen großen, wahrhaft humanistischen Beitrag gesteuert. Er hat es mit Lutheranern, mit Katholiken, mit Calvinisten, mit drei gerade damals unversöhnlichen Parteien zu tun gehabt, dabei war er selbst von unbeirrbarer Glaubensüberzeugung: dennoch ist kein polemisches, nicht ein intolerantes Wort von ihm überliefert. Daß dieser Umstand nicht im Sinne taktisch opportunen Verhaltens zu mißdeuten ist, geht daraus hervor, daß Heinrich Schütz in anderen Zusammenhängen sehr wohl des kritischen Wortes mächtig war.

*

Schütz charakterisiert einmal das Grundmoment der Weiterbildung, der Persönlichkeits-Entwicklung mit den Worten (Sch 92): *„Sondern aus antrieb verhoffentlich eines bessern geistes, ich auf diese starke gedanken gerathen bin“*; damit begründet er die zweite Italienreise nicht als Selbstzweck, sondern mit dem Ziel der Selbstunterrichtung. Man könnte dieses Zitat jedem seiner ungezählten Vorschläge, Anweisungen, Gutachten als Motto beigegeben, ebenso wie das sinngemäß wiederholt auftauchende (Sch 134) *„Jedoch vmb der vngeübten willen / hab ich drey kurtze erinnerungen / hierbey setzen wollen.“* (Sperrungen vom Verfasser.)

Die Werkvorreden sind in diesem Zusammenhang grundsätzlich zu erwähnen. Sie sind zeitbedingt, finden sich also ganz allgemein in der Schützepoche, während sie sich in späteren Generationen, etwa bei Bach entweder ganz verloren oder auf erweiterte Werktitel reduziert haben. Heinrich Schützens Vorreden sind musikpädagogische Beiträge. In der Gesamtheit

der Vorreden werden so gut wie alle einschlägigen Fragen der Aufführungspraxis behandelt oder zumindestens benannt, also Probleme der Vokal- und Instrumentalbesetzung, der Aufstellung der Chöre und Solisten, des Tempos, der Deklamationsweise, der Klangstärke. Besondere Hinweise erhält der Organist für die Ausführung des Generalbaßparts. Auch die *Magna Charta* einer nationalen musikalischen Neubesinnung nach dem 30jährigen Kriege erscheint als Vorrede, nämlich zu der „Geistlichen Chormusik 1648“. Allgemein wird in den Vorreden die musikalische Form und ihr besonderer Sinn mitunter bezeichnet, desgleichen die liturgische Zielsetzung.

Gewissermaßen das Konzentrat der Erfahrungen des Musikerziehers Schütz hat man in dem berühmten Memorial vom 7. März 1641 zu sehen, einem Planentwurf, in dem Vorschläge gemacht werden, wie mit einer Minimalbesetzung von vier Kapellsängerknaben und vier Instrumentalisten der Kernbestand der Musik über die schlimmste Zeit hin gerettet werden könnte (Sch 141 ff.): *„... weil nichts minder, als ein Medicus einer gefährlichen Krankheit, ehe sie gantz thödlidi wirdt, unserm gleichsamb als in letzten Zügen liegenden Corpori Musico, aus mir obliegenden schuldikeit, hirmit zu succuriren, Ich nicht unterlassen sollen. ... also zieleet auch dieses mein unterthenigstes Memorial ... dahinn, daß ... der bevorstehende augenscheinliche unttergang verhütet, undt nur, gleichsamb ein Saame von der Music ... erhalten werden möge.“* Es folgt der Vorschlag, daß diese kleine Nachwuchselite im Lande ausgesucht werden solle; dann spezifiziert Schütz die Kosten, nämlich *„75 fl Am gelde, für Kost losament lager, Weisgeräthe, schuhe, Wasch und flicklohn etc. worbey dann insonderheit die mit eingeschlossene recht mühsame arbeit der abrichtung eines Knaben, zu betrachten ist.“*

Diese Idee der Kernbildung nach dem Prinzip der Stimmführer ist tragfähig und muß bis in alle Konsequenzen durchdacht werden; bekanntlich ist sie auch von der heutigen Musikerziehung wieder aufgegriffen worden. Schütz ist auch instrumentaliter so verfahren; er empfiehlt einmal einen Diskantgeiger aus Venedig zum Engagement mit der Begründung (Sch 99) *„dieses ist im fundament eine gar perfecte vndt gewisse, so wol nicht weniger im tantzgeigen geübte, vndt so weit qualificirte person, weldie eine gantze compagnia Geyger neben sich richten vnd guet machen kan“*.

Um auf die „Taffelknaben“, die „Pauperknaben“, die „Diskantisten“ zurückzukommen: für Schütz stellen sie das Hauptproblem der musikerzieherischen Sorge dar aus dem natürlichen Grunde, weil im jugendlichen Alter weder die Stimme noch die musikalische Erfahrung so entwickelt sein kann wie bei den Älteren, und weil desungeachtet die damals neue, die italienische Singmanier den Knabenstimmen technisch erheblich erschwerte Aufgaben zuweist. Welchen Wert Schütz demnach auf die Nachwuchsfrage legen mußte, geht aus der beständigen Wiederholung seiner diesbezüglichen Hinweise hervor, wie schwer es sei, sie *„abzurichten“*, *„daß sie rein singen sich gewöhnen und in der Musik desto schleunniger perfectioniren mögen“* (Sch 146); kurzum, er erwähnt die Knaben bei jeder Gelegenheit. In seinen Worten gesagt (Sch 278): *„Vndt demnach auff verseummung solcher ... Discantisten, der größte theil des untergangs eines Collegii Musici besteht, als will die gebürliche Verpflegung vndt instituirung deroesbigen, fürnemblich auch am allerfleißigsten zu beobaditen sein, woran an meinem ort ich nichts zwar erwinden lassen will, aber dennoch mühsamb genung fallen wirdt, die Diskantstimme zu gewünschter perfection zu bringen.“* Der Traktat des Schützschülers Christoph Bernhardt *„Von der Singe-Kunst oder Manier“* zeigt in den Einzelheiten, worauf es bei der Stimbildung der Schützschen Kapellknaben angekommen ist. Eine Überraschung für etwaige moderne Schütz-Puritaner wird die sein, daß in § 10 und 11 des Traktats (Komp 32) eine klare Beschreibung des Schwelltons und Anleitung zu seiner technischen

Durchführung gegeben wird, woraus doch zu schließen ist, daß die sogenannte barocke Terrasendynamik zumindestens im Gesang nicht das Maß aller Dinge gewesen ist. Auch daß der Affektausdruck gelegentlich bis zum gewollten und selbstverständlich technisch beherrschten Tremolo (§ 25; Komp 36) gesteigert wurde, mag dem Schützbeflissenen heutigen Interpreten nicht leicht eingehen.

Zudem kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß die grundsätzliche Instinktneigung des Wissenschaftlers, die Dinge systematisch vollkommener zu machen, als sie in Wirklichkeit sind, und nur Quellen als Sachstände gelten zu lassen, auch unseren Eindruck von der Schützischen Musizierpraxis verunklart hat. Vor allem dürfen wir gerade in bezug auf die Besetzungsverhältnisse der Dresdener Hofkapelle *nicht* die Vorreden heranziehen; sie enthalten Kann- und Möchte-Bestimmungen. Auch können wir uns nicht auf die Hofetatslisten, auf die authentischen Schützmemoriale verlassen, denn diese berücksichtigen selbstverständlich nicht die akzidentalen Behinderungen durch Krankheiten und Zwischenfälle aller Art. Diese Vorkommnisse des Alltages aber sind es, die eine Musik und nun gar einen Polyphonapparat von Schützischer Feingliederung, in dem manche Stimme überhaupt nur mit einem Sänger oder einem Instrumentalisten besetzt war, an den Rand der Existenz zu bringen vermögen. Die kleinste Besetzung kann bekanntlich ausreichend sein, wenn ihr *status* garantiert ist; aber solche Annahme ist von hypothetischer Natur, da der Unsicherheitsfaktor — gemeint ist nicht der musikalische, sondern der des Zufalls — bei Minimalbesetzungen in unerträglicher Weise ansteigt. So etwas steht nicht in den Akten, und die peinliche Genauigkeit bei Schütz, die sich und der Verwaltung Rechenschaft über jede Einzelheit ablegt, ist zu verstehen als der geradezu verzweifelte Wille, die drohende Katastrophe abzuwenden. In Wirklichkeit wird die musikalische Ausführung oft sehr behelfsmäßig ausgefallen sein, nicht von künstlerischen Erwägungen, etwa vom Geist der Affektenlehre, oder vom Sinn der Wortverkündigung bestimmt, sondern von der ganz primitiven Hoffnung, den Schlußtakt gemeinsam zu erreichen. Denn die öffentliche Not war mit der Zeit derart gestiegen, daß einigen Musikern „*binnen Jahres frist nicht viel über 1 Monat gereicht worden vndt also der mangel fast groß*“ (Sch 90) war:

„So dringet mich doch hierzu das stündliche vielfache Umlauffen, überausgroße Lamentiren / noth und wehklagen derer sämptlichen Compagnie der armen verlassenen Capell verwandten / welche in solchem elende leben das es auch einen Stein in der erden erbarmen möchte. / Nu bezeuge ich mit Gott / das mir ihre noth vndt erbärmliches Klagen so zu hertzen gehet / das ich nicht weiß / wie ich ihnen genugsam trost oder hofnung einziger beßerung machen könne. Gelanget derowegen an E. Fürstl. Durchl. mein vnterthenigstes bitten . . .“ (Sch 221).

„ . . . da mir meine Profeßion erleidert, gut und muth entzogen wirdt . . . / Maßen denen gueten leuten / Ich bis auff diese stunde / nicht allein mit vertröstung einer bald befürstehenden besserung / sondern auch mit Darstreckung meines ubrigen gar geringen armuths / teglich bishero noch an die hand gehe / welches aber hinfüro ferner von mir auch nicht mehr geschehen kann / im betracht mir nichts mehr übrig ist vnd ich mit guetem gewissen bezeugen kan / das am paaren gelde item an hergeliehнем pfanden / Conterfey und Becherlein / so Ich erwa noch übrig gehabt / in die 300 Thlr ich vnter ihnen albereit stecken habe . . .“ (Sch 224). Diese Sorge des Sagittarius um seine Musiker, diese Bereitschaft zu persönlichen Opfern gehört zwar nicht ins engere Fachgebiet, wohl aber in das *Ethos des Musikerziehers*, allerdings in einer nicht oft erreichten Höhe. Unter den geschilderten Umständen dürfen wir uns nicht wundern, daß die Unzuverlässigkeit in der Kapelle um sich griff. Schütz versuchte vergeblich zu helfen und zu halten. Aber unermüdlich ist er in seinen Gegenmaßnahmen; wenn direkte nicht helfen wollten, griff er zu indirekten. So mußten die fortgeschrittenen Musiker, wie etwa

aus Philipp Stollens Dienstanweisung ersichtlich (Sch 146), mehrere Instrumente beherrschen, vor allem aber hatten sie die Singknaben in besonderen Lektionen in der italienischen Manier zu unterrichten. Für besondere Unterrichtserfolge aber werden Prämien über die vereinbarte Gehaltshöhe hinaus festgesetzt.

Überhaupt ist der musikalische Wertungsmaßstab aufschlußreich: der Hofkantor Georg Hofkonz erhält seine Bezüge in folgender Spezifikation (Sch 165):

„150 fl als ein Tenorist vndt Capel Sängner
50 fl wegen der Praezeptur
50 fl wegen des Cantorambts
summa 250 fl“

Den unverhältnismäßig hohen Anteil, den ein Musiker hier in seiner Eigenschaft „als ein Tenorist vndt Capel Sängner“ erhält, beziehen wir auf eine Einteilung, die Schütz einmal vornimmt, wobei er die Hofkapelle aufgliedert „in dreyen Companyen oder collegiis“, „Nemblick:

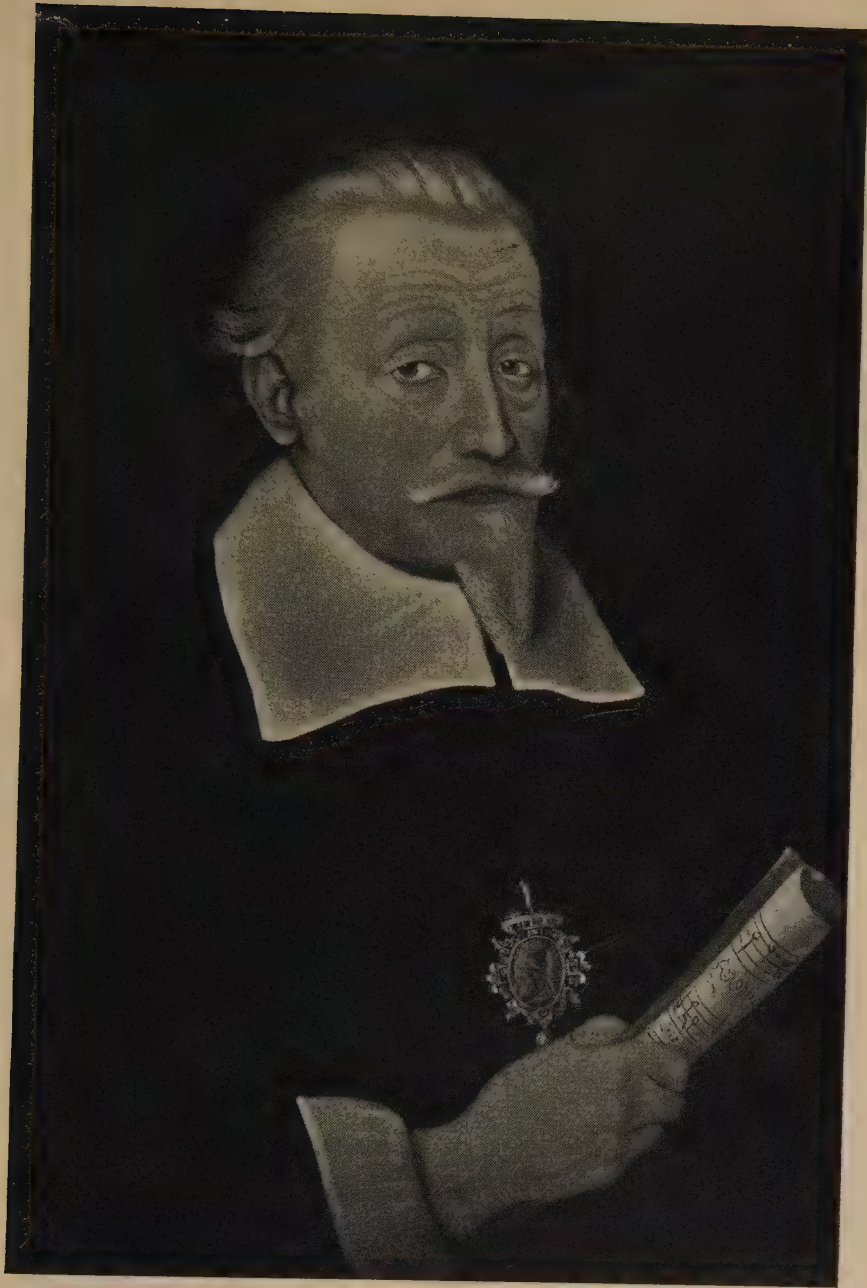
- 1) Der Capellknaben oder Diskantisten
- 2) Der Instrumentisten
- 3) Der Vocalisten oder der Sängner“ (Sch 162).

Dabei bemerkt er zur Etatisierung (Sch 163): „Mit der dritten Company aber, nemblick der vocalisten oder Sängner, würde es etwas kostbarer undt schwerer helrgehen. weil man dieselbigen außer landes, vielleicht auch zum theil gar unter den Italianern würde suchen müssen. (: im fall anders die Churfl. Hoheit wardiglich bedienet werden seite :) worzu aber mit der zeit auch wol würde Rath werden, vndt mit gueten, zum theil mir bekanten manier, wol zugelangen sein.“

Bekannt ist die Ankündigung, mit der Heinrich Schütz in der berühmten Vorrede zur „Geistlichen Chormusik 1648“ indirekt auf die von ihm inaugurierte Kompositionslehre, den „*Tractatus compositionis augmentatus*“ seines Schülers Christoph Bernhard hinweist. Schütz spricht von dieser Unternehmung mit den Worten (Sch 196): „*Welches das es erfolgen möge ! dem allgemeinen Studio Musico zum besten / ich mit Fleiß zu sollicitirn dann nicht unterlassen will.*“ Man macht sich im allgemeinen dabei nur nicht klar, daß sich diese Worte auf einen 21jährigen — heute würden wir sagen: Assistenten — beziehen, so daß wir *mutatis mutandis* diese Kompositionslehre getrost als Forschungsauftrag bezeichnen können.

Die Freimütigkeit und zugleich psychologische Feinheit des Schützschen Urteils in *paedagogicis* bezeugt ein Gutachten über Johann Jacob Löwe aus dem Jahre 1655 (Sch 254 ff.): „... befinde es aber an meinem wenigen Orte allerdings für rathsamb. ... daß man zum mindesten ein Jahr ... ihn zu erhalten ... trachten solle, umb der rechten und gueten Manier halben, worzu er binnen solcher Zeit die Musikanten verhoffentlich anführen und gewöhnen wird. ... Dieser Johann Jacob Löwe ... ist ein aufrichtiger ehrlicher Mensch. ... sonst frisches Oesterreichisches Humors und Sitten, will gerne alles nach seinem embsigen Sinn haben, daher ich wohl auch besorgen muß, daß er die Knaben vielleicht etwas zu viel belästigen und sie sodann über ihn klagen, ... oder wohl gar wieder davon laufen werden.“

Bei der Anschaulichkeit, mit der Heinrich Schütz von allen erdenklichen Zusammenhängen der Musikübung, der Musikerziehung spricht, fühlt man sich hingewiesen auf das Verhältnis von Theorie und Praxis der Musik, welches er einmal mit den Worten andeutet (Sch 193): „*Wovon die gelehrten Theorici weit leufftig schreiben, und in Scholâ Practicâ die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden*“



Das Leipziger Schütz-Bild von Christoph Spetner (1617–1699)



Dresden zu Schützens Zeit



Die alte Frauenkirche zu Dresden, in der Schütz beigesetzt war

(Sperrungen v. Vf.). Sollte hier, bei aller gebotenen Vorsicht der Interpretation, nicht eine feine, nur andeutungsweise Gegenüberstellung von weitläufigem, gewissermaßen indirekten Schrifttum und lebendig anschaulichem Unterricht beabsichtigt sein? Daß der Musikunterricht mit lebendigen Kräften auf ein lebendiges Ergebnis hinführen muß: das hat er aber ohne Zweifel zum Ausdruck bringen wollen. Und so liegt seine Methodik nicht ausdrücklich, aber sinngemäß in der Formulierung des Unterrichtserfolges (Sch 174): „... *maßen dann in allen andern Professionen auch Zu geschehen pfeget, wann Sie nur in rechter Ordnung tractiret, Vnd mit continuirlichem fleis abgewartet werden.*“

Kulturpolitisch steht die Schützwelt zwischen zwei Polen: dem italienischen und dem französischen Einfluß auf Deutschland. In seiner Jugend hatte sich der Meister mit Giovanni Gabrieli, später mit Claudio Monteverdi auseinanderzusetzen; die französische Strömung in seinem Alter hat ihn persönlich nicht mehr berührt. Außer Italien und Frankreich sind noch Holland und Dänemark zu nennen; beide aber nicht im Sinn einer modischen Maßgebung, sondern eines freien *Refugium* in jenen bewegten Zeiten: ein Samuel Scheidt und noch mancher andere deutsche Organist studiert bei Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam; Heinrich Schütz begibt sich zu zwei längeren Aufenthalten an den Hof nach Kopenhagen, um den Kriegswirren zu entgehen.

Schütz hat sich schöpferisch mit der Musik Italiens auseinandergesetzt; aber es ist ja bekannt, wie dieser Einfluß zum Anlaß einer schützlich-deutschen Musikform geworden ist. Man kann sinngemäß für ihn das Luther-Wort ansetzen „*Meinen lieben Deutschen zu dienen*“; — es lautet nicht etwa „*sie zur Herrschaft zu bringen*“. Symptomatisch läßt sich Schützens Version aus der Vorrede zur „Geistlichen Chormusik 1648“ anführen (Sch 194): „*Welche meine zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm / wohlgemeinte Erinnerung dann / ein iedweder im besten / und zu niemands Verkleinerung gemeinet / von mir vermercken wolle*“ (Sperrungen v. Vf.).

In diesen Worten „*zu niemandes Verkleinerung gemeinet*“ liegt das Entscheidende, das Charakteristische. Schütz spricht nicht selten von „*unserem lieben Vaterland*“, von der „*deutschen Nation*“, aber diese Worte haben bei ihm immer einen natürlichen, warmherzigen, niemals den so aufdringlichen advokatorischen Klang, wie er im späteren Verlauf unserer Musikgeschichte manches Mal eine problematische Rolle gespielt hat. Schütz erweist sich als bewußt deutscher Musikerzieher etwa auch in der Ankündigung der erwähnten Bernhardschen Kompositionslehre, von der er ausdrücklich bemerkt, daß sie (Sch 195) „*insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträglich und nutzbar wird seyn können.*“ Dieses nationale Moment des Werkes hat sich im Bewußtsein erhalten, denn Mattheson bemerkt noch 90 Jahre später (Ma 19): „*Bernhard, der den Deutschen mit seinem Talent auch diente, und, ihnen zu Gefallen, seine Compositions-Regeln in deutscher Sprache schrieb . . .*“

Aber Heinrich Schütz konnte sein Vaterland nicht erwähnen, ohne der Verwüstungen des großen Krieges zu gedenken (Sch 135): „*Welcher gestalt vnter andern freyen Künsten / auch die löbliche Music / von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in vnserm lieben Vaterlande / Teutscher Nation / nicht allein in großes Abnehmen gerathen / sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden / stehet neben andern allgemeinen Ruinen und cingerissenen Vnordnungen / so der vnselige Krieg mit sich zu bringen pfeget / vor männliches Augen . . .*“ Ein andermal leitet er eine künstlerische Hoffnung mit den Worten ein (Sch 140): „*Solten aber die ietzo vnter den Waffen gleich als erstickten / vnd in den Koth getretenen Künste / durch Gottes Güte / zu voriger Würde vnd werth wieder erhoben werden . . .*“ Und so zieht sich das *Da pacem*, in Luthers Übersetzung „*Verleih uns Frieden gnädig-*

lidi“ zugleich mit anderen Vertonungen gleichen Inhalts, durch die ganze Kriegszeit, angefangen vom Kurfürstenkollegtag in Mühlhausen 1627, wo er es gleichsam als Mahnung in die politischen Beratungen hineinklingen läßt, bis hin ins Jahr 1648, wo es als Motette der „Geistlichen Chormusik“ ein letztes Mal erschütternd große Gestalt gewinnt.

Allerdings würden wir Heinrich Schütz in seinem Anliegen gründlich verkennen, wenn wir seine Friedensbitte von der Sache des Glaubens trennen wollten. Es heißt für ihn und für alle Christenheit:

*Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten.
Es ist doch ja kein andrer nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du unser Gott alleine.*

In der Nutzenanwendung dieser Erfahrung auf die Musikerziehung unserer Zeit ist alles gesagt mit der Feststellung, daß die Singbewegung, der die heutige Musikerziehung Entscheidendes verdankt, von zwei Polen ausging: vom „Volkslied“ und von „Heinrich Schütz“. Wie sich das Laiensingen an der Schützmusik gebildet und entwickelt hat, das ist weder thesenartig zu formulieren noch abhandlungsweise darzustellen; es ist einfach als Tatbestand hinzunehmen. Um so selbstverständlicher hat sich heute die Forderung an die Musikerziehung zu richten: *Schütz in die Lehrpläne — Schütz in die Musikpraxis der Schulen.*

Abkürzungen

Haller, Johannes, Die Epochen der deutschen Geschichte. München 1956.	Ha
Mattheson, Johann, Grundlage einer Ehrenpforte. Herausgegeben von Max Schneider. Berlin 1910.	Ma
Müller-Blattau, Josef Maria, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens. Leipzig 1926.	Komp
Schütz, Heinrich, Gesammelte Briefe und Schriften. Herausgegeben von Erich H. Müller. Regensburg 1931.	Sch

HEINRICH LINDLAR

KÖNIG DER STERNE

Eine unbekannte Kult-Kantate von Strawinsky¹

„Kunst ist eine ontologische Realität“ — dieses ethisch fundierte Lösungs- und Erkenntniswort Igor Strawinskys von der Seins-Wirklichkeit der Kunst fällt nicht ohne Grund in dem Kapitel seiner „Musikalischen Poetik“, in dem er sich mit den Wandlungen der russischen Musik auseinandersetzt². Mit diesem Axiom gibt der Meister aber auch den Schlüssel zur Klärung dessen, als was und wie das Kultische bei ihm verstanden werden will. Erlitt der Begriff des Kultischen doch in den letzten hundert Jahren zunehmend eine Einengung auf ethnographisch-rassische und nationale Bezüge. Strawinsky macht dafür gewisse Entartungs-

¹ Vorabdruck aus einer demnächst erscheinenden Schrift über „Das Christ-Kultische bei Strawinsky“.

² Das Russen-Kapitel wurde in der frz. Erstausgabe der „Poétique musicale“, Dijon 1945, unterschlagen, offenbar aus tagespolitischen Gründen. Deutsche, vollständige Ausgabe (Übersetzung H. Strobel) Mainz 1949 u. ö.

erscheinungen des Romantizismus ebenso verantwortlich wie die Säkularisierungsbestrebungen des Naturalismus: der Romantizismus mußte mit kosmogonisch-pantheistischer Mystifizierung, der Naturalismus mit biologisch-atheistischer Determinierung letztlich auf „Blut- und Boden-Kult“ hinauslaufen.

Dem stellt Strawinsky sein ‚universalistisches Credo‘ entgegen: *„Universalismus bedingt notwendigerweise die Unterwerfung unter eine Seins-Ordnung . . . In einer Gesellschaft, wie der des Mittelalters, die den Vorrang des Geistigen und die Würde der Person . . . anerkannte und schätzte, errichtete die Dankbarkeit aller für die Hierarchie der Werte und die Gesamtheit der moralischen Prinzipien eine Ordnung der Dinge, in der sich alle über die Grundbegriffe von gut und böse, von richtig und falsch einig waren“* (Poetik).

Wiewohl tief im Russischen wurzelnd³, hält Strawinsky sich und sein Werk fern von Folkloristik der Art, in der die Gruppe der Fünf⁴ aus der Verwendung freiliturgischer Volksgesänge „eine hartnäckig kultivierte Ästhetik“ machte und ihrer Musik ein pseudokultisches Reis aufpfropfte. Entschieden distanziert er sich des weiteren von der „erotisch-mystischen“ Musik eines Skrijabin, die er in unmittelbaren Zusammenhang bringt mit der „ideologischen, psychologischen und soziologischen Unordnung“, wie sie die theosophische Bewegung der Helena P. Blavatzky, aber auch (zunebst dem „religiösen Dilettantismus“ des Grafen Leo Tolstoj) die der „mystischen Anarchisten“ um Tschulkoff heraufbeschworen habe. Für ihn haben pseudokritische rationalistische Doktrinen eines Atheismus einträchtig neben ebenso sterilen Doktrinen religiöser Sekten den Sinn und das Sein der Kunst („ihre reine Wahrheit“) vergiftet.

Demgegenüber konnten sich allerdings auch die Forschungen, wie sie Wladimir Solofjeff, Nicolai Berdjajeff und andere mehr um die Jahrhundertwende⁵ zur Religionsgeschichte Rußlands betrieben, nicht als erneuerungskräftig genug erweisen. Obschon in ihrem Gefolge das Werk einer Gruppe literarischer Symbolisten, mit Alexander Block und Konstantin Balmont als Hauptvertretern, eine gewisse, aus religiöser Inbrunst kommende Bereicherung bedeuten mochte. Und obschon Strawinsky selber damals (1911) mit einer ersten, in apokalyptischen Bereichen gründenden Kult-Komposition ansetzte, nämlich mit Vertonung einer freirhythmischen Balmontschen Inkantation auf den „König der Sterne“ („Zwesdólíki“).

*

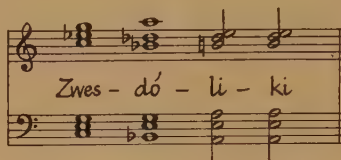
Als ein Jugendwerk Strawinskys kann diese „Kantate“ für Männerchor und großes Orchester nicht wohl mehr angesprochen werden, nachdem sich mit „Feuervogel“ (1909/10) und „Petruschka“ (1910/11) soeben seine frühe Meisterschaft erwiesen hatte. Eher könnte „König der Sterne“ als ein uranisches Gegenstück zu dem gleichzeitig entstandenen tellurischen „Frühlingsopfer“ (Sacre du Printemps) bezeichnet werden. Als solches bleibt das „Zwesdólíki“ des 29jährigen Strawinsky gleicherweise bedeutsam zur Findung seines geistigen Ortes wie zur Bindung seines kompositorischen Stils.

³ Von den beiden Elternteilen her entstammt Strawinsky unvermishtem kleinrussischem Landadel. Das von ihm auf dem durch seine erste Frau (und Kusine) 1906 in die Ehe eingebrachten Landgut Ustilug am Bug errichtete Herrenhaus in Wolhynien blieb (neben der Stadtwohnung in St. Petersburg und dem Schweizer Asyl in Morges) Strawinskys Sitz bis zum Ersten Weltkrieg. Eine Schrift zu seinem Werden und Werk legte der 1955 verstorbene Leningrader Ordinarius der Musikwissenschaft, Igor Gļeboff (alias B. W. Assafjeff) vor mit seinem „Buch über Strawinsky“ (Knigo o Stravinskom, Moskau 1929). In das russische Musikrepertoire gingen inzwischen „Feuervogel“, „Mavra“ und „Bauernhochzeit“ ein.

⁴ Balakireff, Borodin, Cui, Mussorgsky sowie Rimsky-Korsakoff, bei dem Strawinsky 1902/05 Privatunterricht in Formenlehre und Orchestersatz nahm.

⁵ In den Jahren also, in denen Strawinsky an der Universität seiner Vaterstadt St. Petersburg Rechts- und Staatswissenschaften studierte: „In der Stadt des Heiligen Petrus, die Peter der Große seinem großen Schutzpatron geweiht hatte, und nicht sich selbst, wie die Dummköpfe glaubten, die den absurden Namen Petrograd erfunden haben“ (Chronik).

Es ist ein dichtgeballter Frühexpressionismus, der sich hier bis zur schieren Unaufführbarkeit steigert⁶. Das betrifft vornehmlich die Intonationsschwierigkeiten an einem Chorsatz, in dem zwei nach ostkirchlichem Brauch exponiert liegende Tenor- und Baßgruppen mit je zwölf zwei- bis dreifach geteilten Stimmen sozusagen modal-polytonal-hochalterierte Klangkomplexe von Silbe zu Silbe schichten. Die durchlaufend dem russischen Sprachakzent folgenden, gleichbleibend synkopierten Grundstöße der so befrachteten Syllabik ergeben eine hymnisch-entrückte, blockartige Statik des Chorklages. Das wird schon an der Chor-Devise deutlich, die als archaisch-unverschmolzenes Motto der Partitur des „Sternenkönigs“ vorangesetzt ist:



Dem bitonalen Chorpart ist ein mit nicht weniger polyvalenten Klanggebilden operierender Instrumentalpart gekoppelt. Flatterzüngige sordinierte Hölzer, gestopfte Hörner, im Flageolett über den Stegen flirrende Streicher, bisbiglierendes Harfenpaar, tremolierendes Schlagwerk — keine der peritonal opalisierenden Klangmixturen des auch dynamisch extrem reizsamen Rimsky-Debussy-Orchesters, die nicht erprobt wären. Aber sie suchen nicht Effekt um des Effektes willen. Sie entraten des orchestralen Brios der Impressionisten. Sie dienen dem prophetisch-rhapsodischen Grundzug des Poems, dem Glutstrom seines Aufbruchs. Dabei geht Strawinsky hier einer scharfen Klangwerkrealistik mit nicht weniger ‚exakter Fantasie‘ nach als im „Petruschka“. Dies freilich stets, soweit „der Klang einen integralen Bestandteil der Musik bildet“ und nicht „zu äußerer Zutat, zu Kostüm, Kolorit und Würze wird“ (Chronik).

*

Die im Hochsommer 1911 auf Ustilug komponierte Kantate ist Debüssy gewidmet (dessen Erben das Ms. an unbekannt verkauften). Strawinsky dürfte kurze Zeit vorher in Paris, wo er sich zu den Vorbereitungsarbeiten für die Petruschka-Premiere aufhielt, Debüssys „Martyre de St. Sébastien“ kennen gelernt haben, eine oratorische Oper nach dem Mysterienspiel von Gabriele d’Annunzio. Die Uraufführung dieses „französischen ‚Parsifal‘“ fand am 21. April 1911 statt⁷, knappe zwei Monate vor der des „Petruschka“ (13. Juni 1911) und wie dieser am Théâtre du Châtelet. Nähere geistige oder stilistische Bezogenheiten zwischen den beiden Werken liegen indes nicht vor — selbst wenn „Sébastien“ eine katalysatorische Funktion beim Entstehen des „Roi des étoiles“ gehabt haben mag. Dem mystifikatorisch-sinnlichen Rosenkreuzerkult, dem Debussy damals im Chat-Noir nachhing, steht die kirchenväterstrenge, pfingstgeistige Mystik des Russen Strawinsky tief entgegen.

Wenn es eine Wesensverwandtschaft Strawinskys zu westlicher Kultbezeugung gibt, dann die zu der Spaniens, zu dem „tief religiösen Temperament dieses Volkes, der mystischen Glut

⁶ Tatsächlich blieb die 52taktige Kurzkantate unaufgeführt. Strawinsky hält eine Partitur der vergriffenen Erstausgabe (Edition Jurgenson, Moskau 1911) in seinem Archiv am jetzigen Wohnsitz Beverly Hills/California aufbewahrt. Eine revidierte Fassung, wie er sie 1954 mit Orchestrierung zweier gleichfalls auf Texte von Balmont und ebenfalls 1911 entstandener Klavierlieder vorlegte, beabsichtigt er nicht zu veranstalten (mdl. Mitteilung, April 1955 Baden-Baden). Die Erstausführung kündigt soeben der WDR Köln für den 8. Februar 1957 unter der Leitung von Hans Rosbaud an.

⁷ Nicht am 22. Mai 1911 (MGG III, Sp. 66), und ebenso wenig erfolgreich wie die bisher einzige Wiederholung Juni 1922 (Grand Opéra, Paris). Deutsche Erstaufführung einer oratorischen Fassung (Rüter-Winkler) 5. Mai 1952 im Kölner Funkhaus.

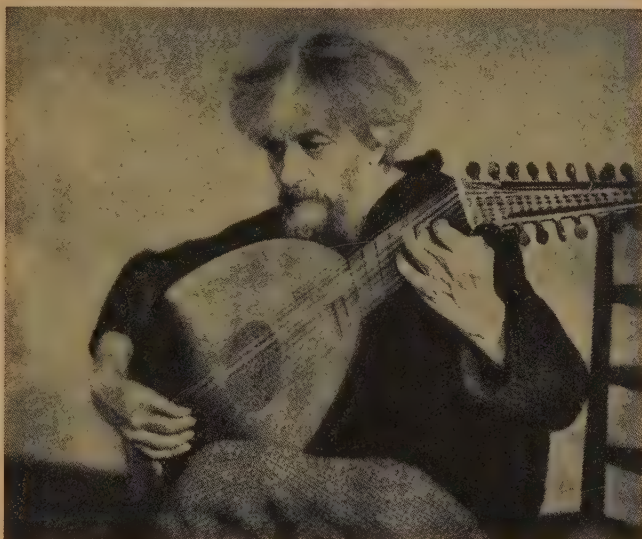
seines Katholizismus, dessen Wesen dem Geist und Gefühl der russischen Religion so nah verwandt ist (Chronik)⁸. Scheinbare Stilgemeinschaften, etwa in der Weitung der Harmonik oder in der zentralen Stellung des Chores, resultieren für Strawinsky und Debussy ebenso aus verschiedenen Quellen wie dies, aus wieder anderen Gründen, für Debussy und den frühen Bartók zu untersuchen bliebe. Seine musikalische Sprache habe Debussy „etwas verstört“, als sie vierhändig zusammen den „König der Sterne“ spielten, notiert Strawinsky lakonisch in seiner Lebenschronik.

RAYMOND HEWETT

HASLEMERE

Das Lebenswerk von Arnold Dolmetsch

Selten finden sich auf der Welt musikalisches und handwerkliches Können so eng und glücklich vereint wie in den Dolmetsch-Werkstätten zu Haslemere. Inmitten der waldigen Hügel der englischen Grafschaft Surrey gelegen, sind diese Werkstätten der Brennpunkt der Wiederbelebung der alten Musikinstrumente in England geworden. Ihr Begründer war *Arnold Dolmetsch*, seines Zeichens Geiger, Komponist und Musiklehrer. Er stammte aus einer bekannten schweizerischen Musiker- und Instrumenten-



Arnold Dolmetsch

bauerfamilie. Zunächst studierte er bei Henri Vieuxtemps am Brüsseler Konservatorium und schloß seine musikalische Ausbildung dann am „Royal College of Music“ in London ab.

Nachdem Dolmetsch seine erste Stellung als Geigenlehrer am „Dulwich College“ in einem Randbezirk Londons angetreten hatte, schien seine Laufbahn als Berufsmusiker, als Virtuose, Lehrer, Dirigent und Komponist eindeutig vorgezeichnet. Aber die zufällige Begegnung mit einer Reihe englischer Instrumentalkompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Britischen Museum gab seinem Leben eine völlig andere Richtung. Er kam zu der Überzeugung, daß diese Musik wieder zum Tönen gebracht werden sollte, auch wenn das bedeutete, daß er

⁸ Auch später, 1921, ist Strawinsky von spanischen Kultgebräuchen fasziniert: „Die Pfingstzeit verbrachten Diaghilew und ich in Sevilla, um die »semana santa« zu erleben, deren Prozessionen berühmt sind . . . Es ist erstaunlich, daß diese halb heidnischen, halb christlichen Feste, die doch seit Jahrhunderten gefeiert werden, nichts von ihrer Frische und ihrer Lebenskraft eingebüßt haben, trotz der Agentur Cook . . .“ (Chronik).

seine Karriere aufgeben mußte. Sehr bald erkannte er aber, daß sie nur dann zu voller Wirkung kommen könne, wenn sie auch auf den Instrumenten gespielt würde, für die sie einst geschrieben worden war.

So trug Dolmetsch zunächst eine Sammlung seltener alter Instrumente zusammen — Violon, Lauten, Virginal und Clavichorde — und versuchte, sie von Geigen- und Klavierbauern restaurieren zu lassen. Aber er mußte bald feststellen, daß die Restauratoren hauptsächlich darauf eingestellt waren, sie klanglich so weit wie möglich modernen Instrumenten anzugleichen, was ihren eigenartigen Reiz natürlich zerstörte. Das war der Augenblick, da ihm seine Erfahrungen als Instrumentenbauer in der Klavier- und Orgelbauanstalt seines Vaters und Großvaters zustatten kam. Er richtete sich eine Werkstatt im Dachgeschoß seines Hauses ein und machte sich selber ans Restaurieren.

Nach vorübergehendem Aufenthalt in Nordamerika und in Frankreich kehrte Dolmetsch nach England zurück und ließ sich 1917 mit seiner Familie endgültig in Haslemere nieder. Hier erreichte er den Höhepunkt seiner Wirksamkeit, die weltweite Beachtung finden sollte.

Schon allein das Ausgraben von Werken alter Meister und der Bau der Instrumente, die für die stilreine Wiedergabe dieser Werke erforderlich sind, stellt eine beachtliche Leistung dar. Eine noch größere Leistung war jedoch das Erlernen der Spieltechnik dieser Instrumente, zu dem ihm das Studium der alten Theoretiker im Verein mit dem intuitiven Verständnis des ausübenden Musikers instand setzte. Er übertrug die alten Notenschriften und erarbeitete an Hand von ihnen die Grundsätze für die richtige Ornamentik, Phrasierung und Dynamik dieser Musik.

Bald kamen Musikbegeisterte, um von Dolmetsch zu lernen. Später wurde er der Lehrer seiner Kinder, die dann zusammen mit seiner Frau Mabel, einer Schottin, das Ensemble bildeten, das als „Dolmetsch-Familie“ bekannt wurde. Um einen größeren Kreis von Menschen mit seinen Bestrebungen zur Renaissance der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt zu machen, gründete Dolmetsch im Jahre 1925 das „Haslemere Festival“. Es ist seither jedes Jahr veranstaltet worden. Heute steht es unter der Leitung von Carl Dolmetsch und zieht Teilnehmer aus allen Teilen der Welt an.

Das 31. Festival fand in diesem Sommer statt. Auf seinem Programm stand eine reiche Auswahl von Instrumentalwerken aus der europäischen Musikliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, die von Künstlern aus Großbritannien und anderen Ländern gespielt wurden. Für einige Konzerte wurde ein von Arnold Dolmetsch im Jahre 1899 gebautes „Fortepiano“ benutzt, das in Bau- und Klangcharakter den Hammerklavieren aus der Zeit Mozarts ähnelt. Besonderes Interesse fand ein Orgelkonzert, für das eine schöne kleine *Kammerorgel* von Snetzler zur Verfügung stand, die erst kürzlich von Roger Yates restauriert worden ist. Anlässlich der Tomkins-Vierhundertjahrfeiern standen mehrere *Violonkonzerte* dieses Meisters auf dem Programm. Lebhaftes Interesse fand auch die choreographische Darbietung alter höfischer Tänze, Padovana, Galliarde, Courante, Gigue und anderer, durch die Tanzgruppe.

Als Arnold Dolmetsch im Jahre 1940 im Alter von 82 Jahren starb, hatte sein Lebenswerk in reichem Maß Anerkennung gefunden und die musikalische Welt befruchtet. Er starb in dem Wissen, daß seine Familie und seine Schüler das Werk weiterführen würden, dem er sich sein Leben lang mit soviel Hingabe gewidmet hatte. Die „alten“ Instrumente, die heute in den unter der Leitung von Carl Dolmetsch stehenden Dolmetsch-Werkstätten hergestellt werden, gehen in alle Welt hinaus. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß die Wiederbelebung der heute so weit verbreiteten Blockflöte ursprünglich niemand anderem als Arnold Dolmetsch zu verdanken ist. Bereits im Jahre 1903 beschäftigte er sich mit den Fingersatzpro-

blemen der Blockflöte und stellte dieses Instrument in seinen Konzerten dem Publikum vor. Nachdem er die vielen Rätsel, vor die es ihn stellte, gelöst hatte, baute Arnold Dolmetsch auch eine Anzahl neuer Blockflöten. In den letzten Jahren hat sein Sohn Carl diese Arbeit weiter gefördert.

Die Restauration von Lauten, Harfen und Violen sowie die Saitenherstellung liegt in den Händen von George Carley, der manch schönes Instrument zu neuem Leben erweckt hat. Für die verschiedenen Instrumente werden viele Arten von Saiten benötigt, und ihre Dicke schwankt je nach dem Instrument, für das sie hergestellt werden, häufig nur um wenige Hundertstel Millimeter. Für eine Erzlaute — eine Theorbe oder einen Chitarrone — werden 27 Saiten von verschiedener Länge und Dicke benötigt, für ein Konzertcembalo 244 Saiten.

Die Entdeckung von Kompositionen für Instrumente, die heute nicht mehr gebräuchlich sind, führt in Haslemere unvermeidlich zur Rekonstruktion dieser Instrumente. So stieß Arnold Dolmetsch in den dreißiger Jahren auf eine Sammlung walisischer Musikstücke in einer unbekannten Tabulatur, die bisher noch kein Musikwissenschaftler hatte entziffern können. Er löste die Geheimnisse ihrer Notation, ging sofort an den Entwurf und Bau altkeltischer *Harfen* und eines *Crwth* (der walisischen Bardenleier) und konnte diese Werke nun zu neuem Klang erwecken.

Zu solchen Instrumenten, die in Haslemere gebaut werden, gehören auch der *Rebec*, der Vorläufer unserer heutigen Geige, des weiteren die einhändige kleine Schnabelflöte mit drei Griffhöchern, *Galoubet* genannt, die alte spanische Laute (*Vihuela*), der *Bomhart* aus der Familie der Schalmeien, das dem islamischen Kulturkreis entstammende *Psalterium* und schließlich der „*Tabor*“ — die alte, gewöhnlich mit dem *Galoubet* zusammen gespielte Trommel, die der Flötenbläser des Mittelalters auf seinen linken Arm schnallte, um mit der linken Hand die Schnabelflöte zu bedienen, während er mit der rechten Hand gleichzeitig den Trommel-Schlägel gegen das Fell schlug.

FRANZ GARRECHT

VOLTAIRE UND DIE MUSIK

Über den bedeutsamen musikästhetischen Arbeiten Diderots, d'Alemberts, des Barons Melchior Grimm und namentlich Jean Jaques Rousseaus hat man die Beiträge des einflußreichsten der großen französischen Aufklärungsschriftsteller des 18. Jahrhunderts zum Thema Musik verhältnismäßig wenig beachtet. Und doch ist es ein Thema, das, wie fast alle künstlerischen und kulturellen Tagesfragen, in seinen Schriften eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Zwar ist Voltaire nicht, wie sein Gegenspieler Rousseau, selbst als Komponist hervorgetreten, er hat sich auch nicht, wie etwa Diderot, mit Formproblemen der Musik auseinandergesetzt; und dennoch ist es nicht ohne Reiz, sein Verhältnis zur Musik, speziell zur Oper — denn über sie hat er sich im wesentlichen nur geäußert — einmal der Betrachtung zu unterziehen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil gerade an dem Beispiel Voltaires die enge Verbundenheit alles künstlerischen Schaffens mit den weltanschaulichen, politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten der jeweiligen Epoche in den romanischen Ländern besonders deutlich wird, eine Verbundenheit, wie sie in Deutschland zwar oft erstrebt, aber praktisch kaum jemals erreicht worden ist.

Für diese enge Verbundenheit von Kunst und Leben ist schon der nähere Anlaß der Beschäftigung Voltaires mit der Musik bezeichnend. Kein Geringerer als Jean Philippe Rameau,

der bedeutendste Komponist Frankreichs im 18. Jahrhundert, hatte Voltaire, den gefeiertsten Theaterdichter seiner Zeit, um einen Operntext gebeten, und der Dichter, der sich bislang noch nicht in diesem Genre versucht hatte, sagte freudig zu. So entstand das bedeutendste seiner drei Opernbücher, der „*Samson*“, der aber leider nie zur Aufführung gelangte, weil das Stück verboten wurde und Rameau sich gezwungen sah, die fast fertige Musik anderweitig zu verwerten. Daß diese Musik Rameaus zum Drama Voltaires mit zum Besten gehörte, was der alte Meister geschaffen hatte, geht aus einem Brief der Marquise du Châtelet hervor, in dem es unter anderem heißt: „Meine Dankbarkeit entspricht an Tiefe dem Vergnügen, das ich genossen habe, und das will viel heißen; es gibt da eine Ouvertüre, eine ernste Chaconne, Geigenmelodien, einen bewundernswerten dritten und fünften Akt . . .“

Die Briefe Voltaires aus jener Zeit enthalten manchen wertvollen Hinweis dafür, wie er sich eine Erneuerung des damaligen Opernwesens dachte. Für seine im Grunde konservative Haltung ist es bezeichnend, daß er nicht an eine durchgreifende Umgestaltung der Opernform als solcher, sondern lediglich an Verbesserungen innerhalb des gegebenen Rahmens denkt. So ist es auffallend, daß er, der Dichter, nicht etwa eine Reform der Oper vom Drama aus anstrebt, sondern ganz im Gegenteil eine Verstärkung des Arienanteils der Tragédie lyrique nach dem Vorbild der italienischen *Seria* zu erreichen sucht, ja, er geht soweit, den Prosatext endgültig aus der ersten Oper zu verbannen. Wo er als Dramatiker Vorbehalte macht, beziehen sie sich nicht auf das Fundamentalproblem des Verhältnisses von Dichtung und Musik, sondern auf Fragen untergeordneter Bedeutung.

So sehr aber Voltaire in der Oper auch der Musik die erste Rolle zubilligt, so ist ihm die zugrundeliegende Dichtung doch keineswegs Nebensache, sondern er hat sich auch gleichzeitig um die Reform des Opernlibrettos bemüht. Typisch für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist dabei seine Forderung, daß alles „Wunderbare“ und Absurde möglichst aus dem Operntext auszuschneiden habe, daß er, wie jede echte Dichtung, nicht gegen den „gesunden Menschenverstand“ und gegen die Konvention verstoßen dürfe. So ist in seinem *Samson*-Libretto aus dem elementaren biblischen Mythos von Samson und Dalila ein antikisierendes lyrisches Drama geworden, in dem selbst Bacchus und Venus auftreten, und das trotz seiner schönen Verse wohl kaum jemals wieder der Vergessenheit entrissen werden kann.

Ist es Voltaire auch nicht vergönnt gewesen, die Aufführung dieser Oper zu erleben, so haben doch die Qualitäten einiger seiner Tragödien noch Jahrzehnte nach seinem Tode Komponisten vom Range Rossinis, Bellinis oder Verdis angeregt, sie in Musik zu setzen. Den Weltruhm Rossinis begründete im Jahre 1913 der „*Tancredi*“, dessen Dichtung neben Tassos „*Befreitem Jerusalem*“ Voltaires Tragödie „*Tancredi*“ zugrundeliegt. 1829 erschien, unmittelbar vor „*Norma*“ und der „*Nachtwandlerin*“, die „*Zaire*“ des jungen Bellini, und 1845 wurde in Neapel Verdis „*Alzira*“ uraufgeführt — ebenfalls beide nach Voltaire! Und wenn diese Opern, mit Ausnahme von Rossinis „*Tancred*“, auch wohl nicht gerade zu den Hauptwerken ihrer Komponisten gehören, so haben sie doch zumindest Voltaires Bemühungen um die Oper gleichsam noch nachträglich legitimiert.

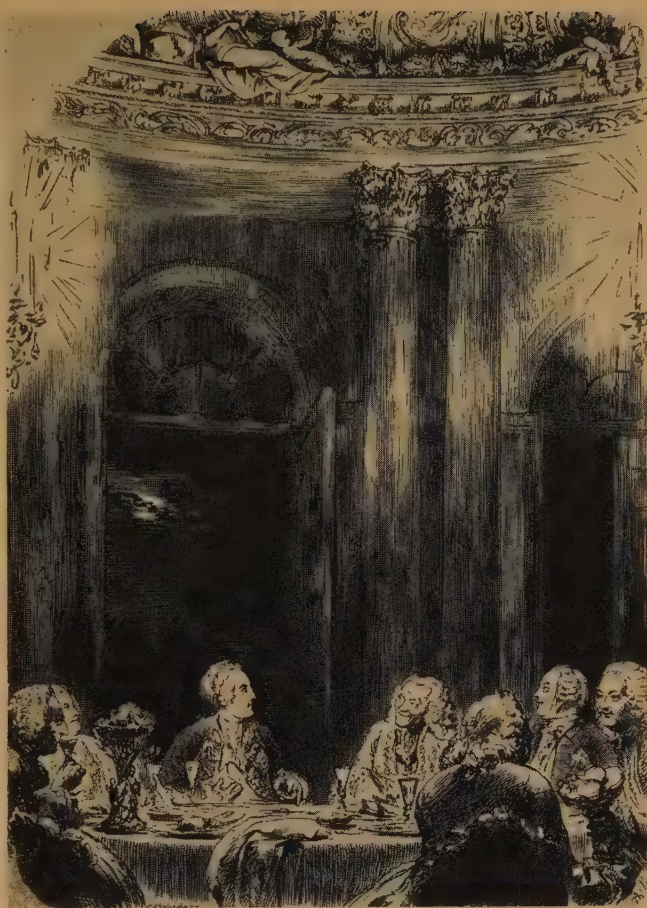
*

Ebenso wie seine praktische Arbeit zur Förderung der französischen Opernkunst stehen auch Voltaires theoretische Erwägungen über das Wesen der Musik mitten im Denken und Fühlen der Gesellschaft seiner Zeit und mit dem Geiste dieser Gesellschaft sind sie auch starken Wandlungen unterworfen gewesen. Das läßt sich, so spärlich die Äußerungen des Dichters sind, doch nicht unschwer zwischen den Zeilen seiner zahlreichen Schriften, vor allem seiner kulturgeschichtlichen Hauptwerke „*Siècle de Louis XIV*“, „*Essai sur l'histoire générale*“, und „*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*“, herauslesen.

Im ersten Teil seines Lebens, der eindeutig im Zeichen einer von Leibniz und den englischen Populärphilosophen übernommenen optimistischen Weltanschauung stand, bedeutete die Musik für Voltaire ganz offenbar, wie für Leibniz, den höchsten Ausdruck einer „prästabilierten Harmonie“, ein „*exercitium arithmetica occultum nescientis se numerare animi*“. Dann kam das große Erdbeben von Lissabon, dem im November 1755 zwei Drittel der portugiesischen Hauptstadt und 30 000 Menschen zum Opfer fielen. Diese Katastrophe brachte im Denken Voltaires eine scharfe Wendung zum Pessimismus. Nun ist ihm der Kosmos nicht mehr der Ausdruck höchster Vollkommenheit, Zweckmäßigkeit und Harmonie, sondern ein ungestaltetes Chaos, dessen Ungereimtheiten der verbitterte Satiriker nicht müde wird, immer wieder aufzuzeigen.

Unter diesem Aspekt ist ihm fortan auch die Musik nichts weiter als eine der zahlreichen Illusionen, die man entweder entschleiern kann, um sich diabolisch an einem Nichts zu betrauschen, oder in die man flieht, wenn die Sinnlosigkeit des Daseins immer unerträglicher wird. Und als solche hat sie keine größere praktische Bedeutung mehr als ein Glas Chablis oder der herrliche Muskat von Frontignon, den der alte Voltaire so sehr liebte, keine höhere Bedeutung mehr, als die blinde „Flucht in die Tätigkeit“, die Candide als den einzigen Weg bezeichnet, um das Leben überhaupt ertragen zu können, und die sein Dichter dann in seinen letzten Jahren selbst praktiziert.

Und ebenso stellt sich ihm die Musik nun auch in der Kulturgeschichte dar: nicht als ein alles menschliche Sein in eine höhere Sphäre erhebendes Geschenk der Götter, sondern als eine bloße gesellschaftliche Errungenschaft wie hundert andere auch. Ist diese nivellierende Einstellung zur Musik auch in erster Linie der Ausdruck des bitteren Pessimismus des alten Voltaires, so bildet diese Ansicht doch keineswegs eine Ausnahme in der französischen Geistes-



Adolf von Menzel:

Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci, Voltaire zur Linken des Königs

geschichte. Dichter, wie Stendhal und Balzac, die doch mit vielen ihrer Werke zu den genialsten Interpreten musikalischer Meisterwerke gehören, sehen in ihr ebenfalls letztlich nichts anderes als ein physikalisches, physiologisches oder soziologisches Phänomen.

So stellt Balzac seine großartigen Musikergestalten ganz bewußt unmittelbar neben phantastische Monomanen, Schatzsucher, Alchimisten und Geisteskranke, und die Musik ist ihm letzten Endes nichts weiter als eine der Millionen Spielarten kosmischer Schwingungen und Verwandlungen. Und nach einem Briefe Bizets wird ihm, dem Künstler, plötzlich schmerzlich seine Abhängigkeit von den chaotischen, unkontrollierbaren Urmächten des Daseins bewußt, so daß er sich angesichts der unaufhaltsam weiter fortschreitenden Zivilisation die Frage stellt: Wird in einer künftigen Welt der Klarheit und des vollendetsten Rationalismus überhaupt noch ein Platz für mich und für meine Kunst sein? Habe ich als Künstler, als Musiker, als Kündler irrationaler Kräfte und Mächte in einer solchen Welt noch eine Existenzberechtigung? Und seine Antwort lautet: Ich würde der letzte sein, der einen solchen Zustand eines höchsten allgemeinen Fortschritts, einer bis zum äußersten gesteigerten Zivilisation nicht begrüßen würde — selbst auf Kosten meiner Kunst. (!)

Daß sich die Ansicht des Schöpfers der „Carmen“ in diesem Punkte in nichts von der des Dichters des „Candide“ unterscheidet, erscheint in höchstem Grade bezeichnend für jene Einheitlichkeit kulturellen und gesellschaftlichen Denkens, für jene unlösbare Verflechtung von Kunst und Leben, wie sie in dieser Form eigentlich nur in Frankreich Gestalt geworden ist.

ANNALISE WIENER

KLEINER KNIGGE FÜR MUSIKKENNER

Eine abergläubisch scheue Bewunderung umgibt den Musikkenner. Es nimmt darum nicht wunder, daß es viele Menschen gibt, die gern in den Geruch und damit in die Nutznießung abergläubisch scheuer Bewunderung gelangen möchten, die den Musikkenner umgeben.

Diesen Leuten kann leicht geholfen werden. Sie brauchen sich lediglich an die hier aufgezeichneten Richtlinien zu halten, um verblüffende Erfolge zu ernten. Zuvor aber eine äußerst notwendige Anmerkung! Wir sprechen hier nicht von jenen, die bereits echte Musikkenner *sind*, sondern von denen, die als solche *gelten* möchten. Nur der zweiten Art sind diese Zeilen gewidmet.

Da haben wir nun also zunächst die Abteilung „Musik im Heim“. Natürlich im Heim von anderen Leuten, bei denen man eingeladen ist. (Nicht zu verwechseln mit dem Begriff „Hausmusik“! Der steht hier gar nicht zur Debatte.) Solange es Tee und Brötchen gibt, halte man sich noch zurück. Nicht den Brötchen gegenüber, bewahre!, sondern mit dem Musikkennertum! Leute, die lange schweigen, um erst sehr viel später zu reden, gelten ohnehin als besonders tief.

Wird nach dem Imbiß aber die Absicht geäußert, nunmehr zur Musik zu schreiten, so beginne man mit kleinen und wirkungsvoll dosierten Äußerungen des Kennertums. Da ist zum Beispiel das Klavier, in besseren Fällen der Flügel. Man klappe den Tastendeckel auf, spähe betont angestrengt nach dem Firmennamen, der dort in goldenen Lettern innen angebracht ist, spreche ihn halblaut vor sich hin und füge ein tiefsinniges „Hm, Hm“ hinzu. Ja nicht mehr — das genügt als Anfangsdosis vollauf!

Nachdem jemand einige Minuten lang auf dem Flügel (beziehungsweise Klavier) gespielt hat, äußere man sehr bestimmt und mit einer Mischung von Besorgnis und dezenter Ungehaltenheit: „Ist aber verstimmt“. Sonderbarerweise findet man damit fast nie Widerspruch, desto

öfter aber ergriffenes Staunen über soviel Feinhörigkeit. Wird einem aber doch einmal vorgehalten, der Flügel (das Klavier) sei doch erst gestern gestimmt worden, so beharre man mit größter Entschiedenheit auf seiner Meinung und begründe sie mit der großen Kälte (oder Hitze oder Feuchtigkeit) des Tages. Dann erlahmt jeder Protest.

Hierauf ist es ratsam, sich im Zimmer umzublicken und stirnrunzelnd zu fragen: „Sind die Vorhänge (Teppiche, Kissen, Polstermöbel) nicht der Akustik abträglich?“ Falls derlei Einrichtungsgegenstände nicht oder nur spärlich vorhanden sein sollten, mache man es umgekehrt und sage mit bedenklichem Kopfschütteln: „Schade, daß schalldämpfende Vorhänge (usw., siehe oben) fehlen!“ Das wirkt prächtig!

Am raffiniertesten sind jene Gäste, die mit dick aufgetragener Bescheidenheit und sozusagen augenzwinkernd erklären, sie verstünden aber auch gar nichts von Musik. Sie ernten stets Widerspruch und Beteuerungen des Gegenteils; denn hinter so viel Bescheidenheit pflegt sich natürlich nur der ganz große Kenner schelmisch zu verbergen.

Gut ist es auch, nie von Klavieren, Geigen und so weiter zu reden, sondern immer von einem „Instrument“. „Ihr Instrument“ — das hört ein Klimperkastenveteranenbesitzer sonderbarerweise viel, viel lieber als „Ihr Klavier“. Das ist ungefähr so wie der Unterschied zwischen „Ihre Frau“ und „Ihre Frau Gemahlin“. Leute, die „auf ruppig“ reisen, können wohl auch dann und wann das gerade Gegenteil tun und etwa sagen: „Na, der alte Kasten, tut er's denn noch?“ Allerdings muß es sich dann — genau wie bei einem Auto — um ein funkelnagelneues Stück handeln. Dann ist diese Bemerkung ein feinsinniger Scherz. Aber auch nur dann!

Ausgezeichnet macht es sich ferner, ganz nebelhaft etwas von „meiner Studienzeit“ zu reden; gemeint sind natürlich meist die Klavierstunden, die man als Kind hatte, denn jedermann im Zimmer weiß ja, daß man einen außermusikalischen Beruf erlernt hat. Aber vielleicht gehört man tatsächlich doch zu jenen, die — wenn der Zeiten Ungunst nicht gewesen wäre — heute strahlende Virtuosen wären? Jedenfalls denken das dann die Zuhörer; bitte schnell darüber weggleiten, damit man nicht etwa nach Lehrern, Prüfungen, Sonaten und dergleichen gefragt wird!

*

Wir kommen nunmehr zu Kapitel zwei: Konzerte. „Himmel, wie dumm,“ rufe man kurz vor Beginn, wenn die Reihen dicht besetzt sind und eine feierliche Stille eingetreten ist — „jetzt habe ich doch meine Partitur zu Hause liegen lassen!“ Dies ist eine besondere Glanznummer aller „Musikkenner“.

Nach dem ersten Musikstück behaupte man, daß das Andante zu schnell und das Presto zu langsam gespielt worden sei, und man flechte ein, der Soundso (er muß möglichst lange tot sein) habe das damals aber ganz anders gemacht. Das sei ohnehin nie wieder zu erreichen.

Sehr gefährlich ist es, mit „Opus“ und dergleichen Fachausdrücken um sich zu werfen. Es könnte zufällig jemand in der Nähe sein, der sich da auskennt und in ein Gespräch mit uns zu kommen sucht. Retten kann man sich da nur, indem man schnellstens das Weite zu gewinnen trachtet.

Endlich sei noch empfohlen, irgend ein Buch über irgend einen Komponisten auswendig zu lernen. Es braucht wirklich nur e i n s zu sein. Dann ist man mit Zitaten fürs Leben versorgt. Zum Schluß aber noch ein guter Rat: benutzen Sie den Dreh mit den „Anklängen“ unbedenklich! Sagen Sie ruhig, dieses Werk von Strawinsky erinnere Sie an jenes von Schubert, oder umgekehrt. Schließlich kommen überall dieselben Töne vor — und Sie kommen in wenigen Sekunden in den Verdacht, nicht nur ein verblüffend origineller Kopf, sondern auch ein ganz ausgekochter Kenner der Musik aller Zeiten zu sein.

Schön, nicht?

IM ZEICHEN MOZARTS

Noch einmal:

Zwei Lesarten bei KV 333

In Heft 5 der „Musica“ (S. 333) berichtete Gustav Gärtner über „Zwei Lesarten bei KV 333“. Er vertritt dort die Ansicht, daß im ersten Satz dieser Sonate in Takt 44 das dritte Baßachtel nicht *h*, sondern *his* heißen müsse, daß also das in der Mozarteumsausgabe und in einigen anderen (leider nicht näher bezeichneten) Editionen vor dieser Note stehende \sharp durch ein \natural zu ersetzen sei. Das Ohr, so wird ausgeführt, empfände die Dissonanz *h* zur Melodienote *b* als „absolut unmozartisch“. Allerdings wird die Feststellung, daß Mozartsche Dissonanz-Reibungen anders aussehen und sich anders anhören, nicht vertieft. Stattdessen wird als weiteres Argument der sequenzartige Charakter dieser Baßstelle unterstrichen, der die große Untersekund *cis-h* als „sinnlos“ erscheinen lasse. Das ist aber doch wohl eine sehr vordergründige Erklärung. Nicht der Sequenzcharakter der Baßfigur in den Takten 43 und 44 ist für die Struktur dieser Stelle bedeutsam, sondern der harmonische Vorgang einer einfachen Kadenzweiterung. Bei fast völliger Suspension eines ausgeprägten melodischen Geschehens stellt Mozart innerhalb dieses F-dur-Komplexes halbtaktige Harmonien in lapidarer Einfachheit nebeneinander, wobei die neutralen Oktaven erst durch die Achtelfiguren des Basses ihren funktionellen Sinn erhalten: *B* (Subdominante) — *C* (Dominante) — *A* (Zwischendominante zur Tonikaparallele) — *d* (Tonikaparallele). Während in Takt 43 und in der zweiten Hälfte von Takt 44 die Harmonie durch Grundton mit Leitton und Terz bzw. Quint festgelegt wird, muß der Beginn von Takt 44 harmonisch als Dominantseptnonakkord gedeutet werden, bei dem der Grundton *a* fehlt, wodurch der verminderte Septakkord *cis—(e—g—)b* zustande kommt. Durch das Fehlen des Grundtones entfällt hier für die Baßfigur aber auch die Möglichkeit, in einem Sekundschritt das subsemitonium zu berühren, und so wird das unter der Terz *cis* liegende, in A-dur leitereigene *h* als untere Wechselnote gebraucht. Es gibt also in diesen halbtaktig aufeinanderfolgenden Harmonieblöcken jeweils nur leitereigene Töne, wozu auch das *h* gehört; *his* würde dagegen an dieser Stelle als eine chromatische Alteration aus dem Rahmen fallen.

Da Gärtner sich wohl der sehr subjektiven Färbung seiner auf Grund eigener Gehörsempfindungen entstandenen Auffassung bewußt war, zitiert er als Kronzeuge für die Richtigkeit seiner Behauptungen eine „uralte Mozartausgabe“, die noch „vor dem ersten Köchel (1862)“ erschienen und „durch die größten musikalischen Autoritäten“ revidiert sei. Es ist — wie er weiter mitteilt — die „Erste vollständige Gesamtausgabe ... unter Revision von H. W. Stolze, Verlag Holle, Wolfenbüttel (Paris: Librairie Internationale)“. Die Überschätzung der zeitlich und regional doch wohl sehr begrenzten Bedeutung einer Lokalgröße, wie sie im Falle des Celler Gymnasialgesanglehrers Heinrich Wilhelm Stolze in der von Gärtner angeführten Mozartausgabe zum Ausdruck kommt, mag in dem Überschwang romantischen Lebensgefühls begründet liegen. Unverständlich ist es aber, daß in unseren Tagen einer solchen Ausgabe besondere Bedeutung beigemessen wird. Jeder, der sich mit Urtextfragen beschäftigt hat, weiß, wie sehr das Unkraut willkürlicher Interpretation in älteren Ausgaben die Werke besonders unserer klassischen Meister überwuchert hat, und zwar nicht nur in den Ausgaben von Editoren, die man als musikalische Sterne vierter oder fünfter Ordnung ansprechen kann, sondern auch bei den wirklichen musikalischen Autoritäten. Gärtner, der seine nicht sehr ideenreiche Deutung durch die alte Wolfenbütteler Ausgabe bestätigt findet, sieht nun aber das erstrebenswerte Ziel musikalischer Editionspraxis in einer kritisch revidierten Ausgabe, im Gegensatz zu einer solchen, die sich mehr auf die Autorität der zuverlässigsten Quellen, nämlich der Autographie und Erstdrucke, stützt. Aber eben diesem autoritativen Stil wenden sich schon seit Jahrzehnten in zunehmendem Maße alle seriösen Musiker zu.

Sicher ist es eine unbestreitbare Tatsache, daß auch Eigenschriften und Erstdrucke Fehler enthalten können, und es ist eine durchaus billige Forderung, daß solche Schreib- und Stichversehen nicht verewigt werden. Daher wird jeder Herausgeber einer Ausgabe der mehr autoritativen Richtung, also einer Urtextausgabe, seine Quellen auch kritisch zu betrachten und offensichtliche Fehler auszumerken haben. Aber eine mit Sorgfalt und Behutsamkeit geübte Kritik und eine daraus folgernde Korrektur der Quellen ist et-



Das kürzlich in Rumänien aufgefundene Mozart-Autograph mit zwei kurzen Kadenzen (siehe Musica, Heft 9, S. 619).

was anderes als eine Bearbeitung, die — wie in dem hier erörterten Falle — an zwei in der musikalischen Struktur ganz gleichen und in den Quellen auch völlig übereinstimmenden Stellen den musikalischen Sinn gegen den eindeutigen Willen des Komponisten nur einer fragwürdigen Annehmlichkeit des Ohres wegen verändert.

Ewald Zimmermann

Kleine Nachlese in Noten und Schallplatten

So oft bei den Mozart-Feiern in diesem Jahr von dem großen Menschen- und Charakterzeichner Mozart die Rede gewesen sein mag, so selten hat man dabei wohl an sein eigenes Menschentum gedacht, an jenen Mozart nämlich, der in seinen Kanons ein lebensprühendes Selbstbildnis zeichnete wie keiner vor ihm oder nach ihm. Diese derb-fröhliche Geselligkeit mit ihrem blühenden sprachlichen Unsinn oder den „unaussprechlichen“ Derbheiten war lange tabu, und doch möchten wir heute die Erkenntnis nicht missen, daß niemand

anders als Mozart sie überhaupt hätte aussprechen können. Der eine oder andere dieser kurzweiligen Gesänge wanderte zwar, schon länger bei Jöde etwa, durch Schul- und Chorbücher oder durch Kanonsammlungen, natürlich mit diskret zurechtgebogenem Text — selbst in der Gesamtausgabe! Aber eine archivalisch-wissenschaftliche und vollständige Ausgabe hat uns doch jetzt erst Gottfried Wolters beschert: Mozart, Kanons im Urtext (Band 1/2 der Finkenbücherei, Möselerverlag, Wolfenbüttel). Fast die Hälfte dieses schmucken Bändchens nehmen die nach Art eines Revisionsberichts angelegten Anmerkungen über Autograph, Datierung, Ausgaben und Literatur jedes einzelnen Kanons ein; die andere Hälfte aber bringt, z. T. auch in dankenswerten Faksimiles, die Kanons selbst, nun eben im Urtext und nach Wunsch der Aufführenden auch in gereinigter Salonfähigkeit, dazu auch einige geistliche und italienische Stücke. Dabei ist es kein Zufall, daß diese gesellig-bunte Literatur gleichzeitig auch im Klang vorliegt: die Archiv-Pro-

duktion des musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft bringt eine ausgezeichnete Wiedergabe eines großen Teiles dieses Kanons durch den Norddeutschen Singkreis, ebenfalls unter Leitung von Gottfried Wolters, auf Schallplatten (37091 EPA), und es ist prächtig, wie Natürlichkeit, Geselligkeit, Frohsinn, Humor und eine ordentliche Portion Kunstfertigkeit einander in diesen Sätzen ein Stelldichein geben! Sicher erfordern die oft sensible Chromatik und die Genauigkeit im Rhythmischen manch ernsthafte Probestunde, bis der leichte Fluß dieser italienisierenden Melodik den Schein des Improvisierten annimmt. Wer etwaige Bedenken vor allzu anzüglichen Texten nicht überwinden kann, dem baute der Herausgeber der Notenausgabe mit dem bekannten Zitat des Götz v. Berlichingen z. B. eine wahrhaft klassisch-literarische Brücke, um so mozartnah wie möglich zu bleiben — im ulkigen Nachgedicht zum letzten Kanon persifliert er dann den Mozarttrummel und sich selbst sehr nett.

Unmittelbar neben diese Sammlung gehört jene Ausgabe der „geselligen Gesänge für 3 Singstimmen“, die Bernhard Paumgartner schon 1941 im Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel erscheinen ließ, und die jetzt in zweiter Auflage herauskam. Hier spielt das obligat begleitende Klavier, nicht nur im weltberühmten Bandelertertz, sondern auch in den meisten anderen Stücken eine Rolle, so daß das Ganze sich ein wenig in Richtung der Arie begibt; die dreistimmigen Kanons bilden also nur einen Teil dieser Sammlung. Vollends in den konzertanten Arienbereich führt schließlich das „Mozart-Album der Maria Stader“ hinüber, das die Universal-Edition in geschmackvoller Aufmachung zusammenstellte (UE 12152), ohne daß man freilich recht die Notwendigkeit einsähe, neben begrüßenswerten Seltenheiten wie etwa den Einlagen in Cimarosas oder Galuppi Opern hier auch die überall erreichbare Susannen-Arie „Endlich naht sich die Stunde“ oder das Allelujah aus der Exsultate-Motette vorzufinden; die meisten dieser Gesänge sind zudem ebenfalls aus der Schallplattenaufnahme dieser Künstlerin bei der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (17027 LPE u. a.) oder bei „La voce del padrone“ bekannt geworden. Daß die erste Arie „Nehmt meinen Dank“ im Hinblick auf die Doppelsprachigkeit der Ausgabe hier einmal vom Deutschen ins Italienische übersetzt wurde, sei um der Kuriosität willen erwähnt.

Otto Riemer

Die authentischen Werkverzeichnisse E. H. Mueller von Asow, der sich durch seine vorbildliche Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie längst einen klangvollen Namen gemacht hat, legt die zwei authentischen Werkverzeichnisse des Meisters erstmals in vereinter Gestalt vor („Wolfgang Amadeus Mozart, Verzeichnis aller meiner Werke, und Leopold Mozart, „Verzeichnis der Jugendwerke W. A. Mozarts“, Verlag von Ludwig Doblinger, Wien-Wiesbaden.) Leopolds „Verzeichniß alles desjenigen, was dieser 12jährige Knabe seit seinem 7ten Jahre componirt, und in originali kann aufgezeigt werden“, ist seit langem in die Literatur über den Ton-dichter eingegangen. Seine Urschrift gehörte erstmals dem französischen Musikgelehrten Charles Malherbe, der sie mit seiner ganzen bedeutenden Sammlung von Tonkünstlerhandschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek vermacht hat. Den Erstdruck von Wolfgangs „Verzeichnuß aller meiner Werke von Monath Febrario 1784 bis Monath (November) 1(791)“, das sich gegenwärtig in Stefan Zweigs Nachlaß zu London befindet, verdanken die Mozartfreunde der ersten Auflage der erwähnten Gesamtausgabe der Briefe.

Der Herausgeber bietet die Abdrucke genau in der Rechtschreibung der Originale, begleitet sie mit Einleitungen, deren zweite, die zum Verzeichnis Wolfgangs, auch die vom Verfasser selbst übersehenen Werke einbezieht, und fügt außer aufschlußreichen Anmerkungen und Zusätzen auch die thematischen *Incipits* der einzelnen Musikstücke hinzu. Das Büchlein wird nicht nur von den Fachwissenschaftlern und Musikern gern begrüßt werden, sondern auch die weiteren Kreise der bloßen Musikliebhaber erfreuen, zumal ihm der Verlag ein sehr gefälliges äußeres Gewand mitgegeben hat.

Max Unger

Mozartausstellung in München

Mit einer Ausstellung „Mozart in München“ demonstrierte die Stadt während der Münchener Festwochen ihren Besuchern noch einmal bildlich die Rolle, die sie im Leben dieses Genius gespielt hatte. Ihr Bekenntnis zum Jubiläumsjahr hatte sie ja bereits im Frühjahr abgelegt. Die gewissenhaft und sorgsam zusammengetragene Schau im Prinz Karl-Palais unter der Verantwortung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste zeigte Autographen von Werken der Münchener Zeit, zahl-

reiche frühe Druckausgaben von Werken, die auf die Musikpflege der Stadt Bezug haben, dazu Faksimilies von Briefen, Theaterzettel und vor allem ein reiches bildliches Dokumentarium mit Land-

schafts- und Städte-Ansichten, mit den bedeutendsten geschichtlichen und künstlerischen Persönlichkeiten und Ereignissen der Kultur-, Musik- und Theatergeschichte jener Zeit. J. H.

MUSICA-BERICHT

STRAWINSKY-URAUFFÜHRUNGEN Venedig

Der Gang der Entstehung des „*Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*“, der Kantate zu Ehren des Namen von St. Marcus, die jetzt ihre Uraufführung erlebte, ist bereits brockenweise in einigen italienischen Zeitungen erörtert worden: Im vorigen Jahre war Strawinsky von der Direktion der Biennale gebeten worden, für die Markuskirche ein Chorwerk zu schreiben, das 1956 erstmals dargestellt werden sollte. Der Meister war Feuer und Flamme und entschied sich sofort für eine „Markuspassion“. Doch bedang er sich aus, erst die Akustik der bekanntesten Basiliken zu prüfen, weil er sich die Wahl der Aufführungsstätte vorbehalten wollte. Daher ließ er sich in den Basiliken von St. Marcus und Santa Maria della Salute sowie der Chiesa dei Frari, als er im Anschluss an ein paar eigene römische Konzerte auch nach Venedig kam, erst einmal einige Chorstücke mit mäßiger Instrumentalbegleitung vorführen und entschloß sich während dieser Probevorträge ausgerechnet für das zuletzt genannte kleinere Gotteshaus als Stätte der Urwiedergabe des Werkes. Nach einem Berichte des Venediger Grafen Zorzi, der ihn in die Gotteshäuser begleitete, ist ihm während des Besuchs der Frarikirche der Gedanke gekommen, von einer abendfüllenden „Markuspassion“ abzusehen und sich auf eine „Vesper“ zu beschränken. Weshalb er sich indes schließlich für ein noch kürzeres Werk — eine Kantate für Tenor, Bariton und Chor sowie begrenzte Orchesterbegleitung — entschied, hat er, wie es scheint, nicht in die Öffentlichkeit gelangen lassen.

Für die Festteilnehmer bedeutete es eine besondere Überraschung, daß Strawinsky doch noch die Markuskirche als Vorführungsstätte wählte. Wie man weiß, sind die mächtigen Tore der „goldenen Basilika“ in den letzten Jahren schon mehrfach für Kirchenkonzerte geöffnet worden. Es war daher fast selbstverständlich, daß der Venediger Patriarch Rancolli auch heuer die Erlaubnis um so weniger versagen werde, als es sich hier um eine

Huldigung für den Heiligen des Gotteshauses handelte.

Den Text zu seiner „Markuskantate“ hat Strawinsky größtenteils aus dem Alten und dem Neuen Testamente der lateinischen Vulgata gezogen: vor allem aus dem Markusevangelium selbst, aus drei Psalmen und anderen Teilen der Schrift, wie er auch verschiedene Stellen des „*Canticum Canticorum*“ des Heiligen Franziskus verwertet hat, auf welches auch die musikalische Gattungsbezeichnung seines Werkes zurückgeht. Dessen fünf Sätze entsprechen, wie der Dirigent Robert Craft, ein Freund des Meisters im Festprogrammheft berichtet, quantitativ den Kuppeln der Markuskirche, sind also gleichnishaft aufzufassen. Die neue Musik des „genialsten konservativen Meisters unter den heutigen Musikrevolutionären“, wie Strawinsky vor einigen Wochen von einem italienischen Kritiker ebenso witzig wie treffend bezeichnet worden ist, bietet für den Kenner seines Schaffens keine besonderen Überraschungen. Vor allem hat sich seine Ausdrucksweise seit seinen letzten großen Arbeiten nicht wesentlich geändert. Es versteht sich letzters von selbst, daß Strawinsky bei Verwendung eines Stoffes katholischer Tendenz in seinen letzten Stil, der sich einer Zwölftontechnik bedient, auch antikisierende Bestandteile aufnimmt. Die Gleichung zwischen seiner letzten Ausdrucksart und der Gregorianik ist denn auch sehr schön aufgegangen. So eindringlich er sich aber in den lyrischen Teilen äußert: es sind doch die nicht sehr zahlreichen dramatischen Stellen, die ihn von seiner stärksten Seite zeigen. Mit Bedacht ließ Strawinsky die Solo- und Chorstimmen von einem Orchester begleiten, das aus etwa 40 Musikern zusammengesetzt war und das Instrumentarium der Klassik aufwies, ein Ensemble, bei dem freilich den Bläsern ein verhältnismäßig großes Übergewicht über die Streicher zugestanden war.

Bei den „*Variationen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch, da komm ich her'*“ für Chor und Instrumente“ handelt es sich im wesentlichen um die Orchestrierung der Variationen über den



Igor Stravinsky dirigierte in Venedig die Uraufführung zweier neuer Werke. Foto: Rohlf, München

im Titel genannten Weihnachtschoral, die Bach für Orgel gesetzt hat. Es trifft zum Glück nicht zu, daß Strawinsky, wie Craft in seiner Beschreibung der Bearbeitung behauptet, das Bachsche Werk durch neue Kontrapunkte stark verändert habe; vielmehr verhält es sich so, daß er gelegentlich nur leichte rhythmische Änderungen an gewissen Stimmen vorgenommen und hier und da einen Kontrapunkt hinzugefügt hat, dies jedoch ganz in dem Stile seines Vorbildes, so daß man über die Pietät geradezu erstaunt sein darf. Das Orchester, das Strawinsky dafür aufgeboten hat, ist fast das gleiche, wie es sein „Canticum“ erfordert. Übrigens muß eine ausführliche Analyse des Werkes den Strawinskybiographen vorbehalten bleiben. Ein Zweifel muß lediglich an der Notwendigkeit solcher Bearbeitungen geäußert werden.

Strawinsky führte seine beiden Werke selbstverständlich in maßgeblicher Weise vor. Wenn er sich

selbst im vorigen Jahre einmal einem anderen Maestro gegenüber einen „schlechten Dirigenten“ genannt hat, so muß man ihm in gewissem Sinne widersprechen. Daß er nämlich die eigentliche Dirigiertechnik an allen Zipfeln hat, bewies die unfehlbare Schlagfertigkeit, die er auch bei den so häufigen Taktwechseln seines „Canticum“ bekundete. Im „Canticum sacrum“ wirkten als Einzelsänger der Tenor Richard Lewis und der Bariton Peter Munteanu mit, in allen Vokalwerken des Abends außerdem Orchester des Fenice-theaters und dessen Chor, der von Sante Zenon vortrefflich vorbereitet worden war.

Vom Erfolg der beiden Uraufführungen ist hier nichts zu berichten; denn im Gegensatz zum Brauche der Italiener, auch in Kirchenkonzerten zu klatschen, äußerten die Besucher diesmal — vermutlich auf eine höhere Weisung hin — keinerlei Kundgebungen. Das „Canticum sacrum“ führte Strawinsky an dem Abend zweimal vor, das erste Mal vor der Pause, dann noch einmal unmittelbar danach. Eingeleitet wurde das Konzert unter Robert Crafts tüchtiger Leitung mit der Wiedergabe verschiedener Werke

von Meistern der alten Venezianer Schule, von den beiden Gabrieli, Monteverdi und Heinrich Schütz, von dem eine Nummer aus den „Geistlichen Konzerten“ für vier Soli, Chor und Instrumente erklang.

Max Unger

ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Salzburg

Mozarts sechs große Opern standen, unabhängig voneinander, nämlich jenseits einer einheitlichen Konzeption der Wiedergabe aufführungsmäßig entwickelt, auf dem Spielplan der Salzburger Festspiele. Den „Don Giovanni“ erlebte man par distance, in der Felsenreitschule, deren riesige Breite die nicht bloß räumlich so notwendige Tiefenwirkung niemals ersetzen kann. Hier gab es zwei in sich geschlossene Akte, die in erheblicher Schnelligkeit ohne Aufenthalt ihren Finali zustreben, den Schluß- und Prunkstücken, wenn Her-



„Figaros Hochzeit“ in Salzburg. Irmgard Seefried (Susanne) und Dietrich Fischer-Dieskau (Graf). Foto: Ellinger, Salzburg

bert Graf, gebunden an den Raum, der ihn beherrscht, dem Moloch opfert, was gut und teuer ist: Tanzszenen, Zweikämpfe der Hundertschaften, kerzentragende Mönche, die durch die Felsenlogen ziehen. „Don Giovanni“ wurde eine „Attraktion“, eine großartige zugegeben, aber die Musik Mozarts, die ein „dramma giocoso“, aber kein „dramma per musica“ darstellt, erreichte die Szene nicht. Sie kam, von herrlichen Sängern gesungen (unter ihnen Lisa della Casa, Elisabeth Grümmer, Cesare Siepi, Fernando Corena und Leopold Simoneau) gleichsam direkt zu uns, noch unmittelbarer allerdings das Orchester, dessen Herr diesmal Dimitri Mitropoulos hieß. Wenn der Wettergott, der zur Abwechslung mit Fäusten auf das Dach der Felsenreitschule trommelte, etwas ermüdet war, vernahm man kaum zuvor gehörte Don Giovanni-Klänge.

Was diese „Don Giovanni“ Inszene versprach, hätte „Idomeneo“, der Wendepunkt im Schaffen Mozarts, erfüllen können. Aber „Idomeneo“ wurde in die Guckkasten-Enge des Festspielhauses gezwängt (es ist die Neuinszenierung vom Januar dieses Jahres, *Schuhs* großartige Inszenierung hätte sich jedoch zweifellos weit besser in der Felsenreitschule entwickeln lassen).

Während die ideale Schuh-Inszenierung von „Così fan tutte“ im Hofe der Residenz unter Böhm und die „Zauberflöte“ in der Felsenreitschule unter Solti als werkgerecht bekannt sind, stellen zwei andere Mozartopern zum ersten Male den stilistischen Ausgleich her. Vor allem die „Entführung“ (*Schuh-Neher*), ebenfalls schon bekannt, im Landestheater. Nach dem „Don Giovanni“ war es geradezu eine Erholung, als man Gelegenheit bekam, Konstanze und Belmonte förmlich die Hand zu reichen, den humorigen Grimm aus den rollenden Augen Kurt Böhmers geradezu leuchten zu sehen. Die Szene war also von Musik erfüllt, sie beherrschte die Poesie, die Sänger und Georg Szell, das erste Mal als Dirigent einer Mozart-Oper in Salzburg. Er machte es großartig. Was Mitropoulos „Don Giovanni“ an Zwischentönen mitgegeben hat, und damit das „giocoso“ wahr machte, gelang Szell an völlig anders geartetem Objekt gleich überzeugend. Die Musiknummern waren so nahtlos und geschmeidig aneinandergefügt, daß noch der Dialog des Singspiels von Mozart leben konnte. Allerdings halfen ihm dabei Schuhs Eleganz, die das Wort in die Sphäre eines fast musikalischen Schwebens

erhob, und die Intelligenz von Sängern wie Erika Köth, Rudolf Schock und Lisa Otto.

Das Mozart-Triumvirat *Böhm-Schuh-Neher* kam auch der Eröffnungsvorstellung zugute, dem „Figaro“ im Festspielhaus. Hier ist Figaro zu Hause. Was Schuh hier „inszenierte“, gehört zu den besten Leistungen, die Salzburg und die Mozartbühne überhaupt erlebt haben. Neue Regie-Einfälle beziehen sich vor allem auf Cherubino. Viel wichtiger ist aber etwas, was kaum ein Regisseur Schuh nachmachen kann, die vollkommene, restlose Verlebendigung des Rezitatifs. Nichts mehr von „Recitare“, nichts von „Vortrag“, alles fließender Konversationston, und das Cembalo ganz nebenbei. Keine (zeitraubende) Verbindung von Arie zu Arie, diese nurmehr Höhepunkt, und das Rezitativ als Träger einer Seelenhandlung, voll psychologischer Lichter und Finessen, die sich überdies spiegeln in der Reaktion der Nebenakteure. Wie überhaupt dieser Abend die restlose Erfüllung von Wort und Musik brachte, eine Szene, die von Musik erfüllt war, unter einem Dirigenten, der die Mozart-Zeitmaße geradezu zum Weltmaßstab macht: Karl Böhm. Hier wird ein Exempel statuiert dafür, daß die Entwicklung eines Aufführungsstils nicht von heute auf morgen gewonnen werden kann, daß eine vorgefaßte Stilauffassung nicht in jeden Raum hineingezwängt werden kann und daß ein Stil einmal gleichsam sein Ende erreicht hat. Er ist zeitabhängig und -bedingt. Die Salzburger „Figaro“-Inszenierung des Jahres 1956 ist das glanzvolle Ende einer Stil-Epoche im Zeichen Mozarts. Sie ist wiederholbar, aber nicht weiter zu entwickeln.

Das heikelste Problem bilden nach wie vor die Programme der Orchesterkonzerte. Im Grunde waren es 1956 nur drei von sieben, denen man die ehrende Bezeichnung eines „Festspielprogramms“ geben kann. Und zwar hoben sich diese drei Programme nicht etwa deshalb hervor, weil sie sozusagen im Kern ein Vorbild für die ganze Konzertserie abgeben könnten, sondern einfach deshalb, weil sie nicht alltäglich in jeder Musikmetropole aufscheinen. Es handelt sich um das Konzert Bruno Walters, der mit der kleinen g-moll Symphonie und dem Requiem gleichsam den programmatischen Ton für das Festjahr 1956, für Mozart also, anschlug, ein Ton, der allerdings sehr schnell im Reigen der folgenden Konzerte verhallte. Zunächst allerdings nahm Georg Szell die Anregung auf und spielte ein vorbildliches

Mozart-Stilprogramm, wenn auch mit den bekanntesten Werken, nämlich der großen g-moll, der Jupiter-Symphonie und dem A-dur Klavierkonzert, dessen Solopart er selbst, damit in die Fußtapfen Edwin Fischers tretend (übrigens auch Mozarts), vortrug. Daß er dazu berufen ist, bewies sein zwingender und immer das Orchester im Auge behaltender Vortrag. Bereits das dritte Festspielprogramm begegnete, neben lebhafter Zustimmung, auch berechtigter Kritik. Es handelt sich um die „Veranstaltung“ des Requiems von Berlioz in der Felsenreitschule unter Leitung von Mitropoulos. Keine Frage, daß es nicht bloß historisch interessant war, das geniale Werk einmal wieder zu hören. Es gibt hellsichtige Passagen in dieser Partitur (Tuba mirum, Lacrimosa), die keineswegs Liszt und Richard Strauß vorausahnen, sondern eine Brücke von der gotischen Musik der Notre-Dame-Schule zur Moderne schlagen, eine Einsicht, die uns heute gleichsam beruhigen muß. Freilich kann niemals übersehen werden, daß es sich um eine Gelegenheitskomposition handelt, für einen bestimmten Zweck geschrieben, und Mitropoulos tat gut daran, auch die Salzburger Aufführung, die in allen Teilen gelang (von einigen akustischen Problemen, die die Felsenreitschule eben mit sich bringt, abgesehen), ebenfalls einem bestimmten Zweck zuzuführen: dem Gedächtnis Wilhelm Furtwänglers. In der Tat wurde die Aufführung ein Salzburger Festspielereignis durch die Postierung der Orchester und des amphitheatralisch in die Mitte gestellten Chors, durch die Echo-Positionen des Blechs, mit einem Wort, durch die vollkommene Übereinstimmung von Musik und Raum.

In allen übrigen Programmen sucht man vergebens einen besonderen, eben festspielmäßigen Sinn. So eindrucksvoll Karl Böhm mit „seinen“ Wienern musizierte, ein Programm, das die Hafner-Symphonie mit dem Doppelkonzert von Brahms, dessen Soli freilich kaum besser erklingen konnten als unter den Meisterhänden von Schneiderhan und Mainardi, und der großen C-dur Symphonie Schuberts verbindet, trifft man allorts und zu allen Zeiten. Das zweite Konzert von Mitropoulos brachte zweimal Mozart, die nicht gerade bedeutende Titus-Ouvertüre und das späte c-moll Klavierkonzert. Robert Casadesu spielte den Solopart mit der ihm eigenen Delikatesse, während Mitropoulos im Gegensatz zu ihm den heroisch-männlichen Charakter des Werks betonte. Nach der Pause erklang die Alpensymphonie. Es gibt auch von Richard Strauß Werke, die

heute, zwei Menschenalter später, geeignet sind, seine Größe in ein falsches Licht zu setzen. Die Alpensymphonie gehört zu ihnen. Während hier die Qualität der Wiedergabe mit vielem versöhnte, zeigte das Konzert unter Fritz Reiner auch in dieser Beziehung erhebliche Mängel. Reiner ist zweifellos ein hervorragender Musiker, das spürt man nicht zuletzt an seiner im ganzen sparsamen Zeichengebung. Aber ungünstig wirkte sich die Gelassenheit des Dirigenten aus, wenn sie sich zur Lässigkeit steigerte und im Falle der „Carnaval Romain“-Ouvertüre und des Es-dur Klavierkonzerts von Beethoven, dessen Solopart Claudio Arrau meisterlich wiedergab, Unstimmigkeiten zwischen Orchester und Dirigenten auftraten, die einem Festspiel nicht zur Ehre gereichen. Rafael Kubelik brachte ein slawisches Programm, mit der übrigens einzigen Uraufführung dieses Jahres, den fast impressionistischen Fresken für Orchester nach Piero della Francesca von Bohuslav Martinu, dem a-moll Violinkonzert Dvoraks und der Pathétique von Tschaiowsky. Daß dieses Werk die Serie der diesjährigen Orchesterkonzerte der Festspiele überhaupt abschloß, scheint uns nicht ein spezifisches Signum für ein Salzburger Festspiel zu sein. Es bleibt immer wieder die Frage: Besitzt Salzburg ein Festspielorchester? In den Wiener Philharmonikern steht ein Klangkörper von Weltbedeutung zur Verfügung. Aber abgesehen davon, daß es überlastet ist und sich alljährlich von neuem gegen Ende der Festspiele, übrigens auch bei den Opernwiederholungen, technische Mängel infolge Übermüdung einstellen, ist zu sagen, daß Salzburg in Zukunft kaum mit einem einzigen Orchester von Bedeutung, nämlich für die Gebiete Oper und Sinfoniekonzert, auskommen kann. Nun wurden zwar die Berliner Philharmoniker für nächstes Jahr hinzuengagiert. Dieses Orchester ist aber bekanntlich ein Konzertorchester, und es ist folgerichtig auch lediglich für Konzerte nach Salzburg berufen worden, aber nicht zur Entlastung der Wiener, die praktisch die gleiche Zahl an Konzerten zu bewältigen haben werden, sondern für zusätzliche Konzerte. Es ist die Frage, ob es gelingen wird, durch irgendwelche personelle Maßnahmen den Stand des Orchesters für Salzburg so zu mehrten, daß es keine qualitätsmäßigen Unterschiede mehr geben kann. Das ist in erster Linie übrigens ein Dirigentenproblem. Von seiner zukünftigen Lösung wird viel, wenn auch nicht alles abhängen. Jedenfalls aber muß eines Tages doch erreicht werden, was seit Jahren gefordert wird: die Abstimmung eines Festspielprogramms

der Orchesterkonzerte. Solange jeder Dirigent, sei er noch so weltberühmt, sein eigenes Programm nach Salzburg importiert, wird kein „Festspielprogramm“ zustandekommen. Das Gesicht der Orchesterkonzerte zu wahren, wird wohl eines der schwierigsten, aber auch vornehmsten Aufgaben sein, die Salzburgs neuer künstlerischer Oberleiter, Herbert von Karajan, zu lösen haben wird.

Hans Rutz

VON DEN FESTSPIELEN

München

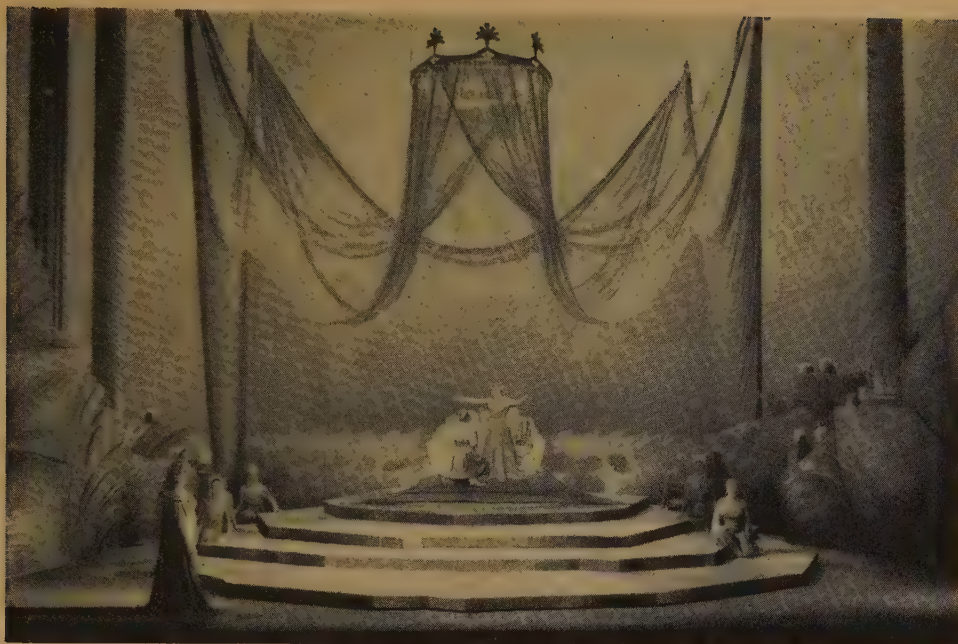
Als nach den schmetternden Schlußanfaren der „Meistersinger“ in denen die Münchener Festspiele 1956 ausklangen, der Vorhang fiel, durchbrauste eine einzige Welle der Begeisterung das Prinzregententheater, die zur stürmischen Ovation anwuchs, als die sonst jedem Beifall abholde und sich verschließende Gestalt von Hans Knappertsbusch inmitten der anderen Werkgestalter, der Solisten und des großen Festwiesenchores vor dem Publikum erschien. Der beinahe schon legendäre Stil dieses Grandseigneurs des Taktstockes hatte der Aufführung den hinreißenden Atem und die ausdrucksatte Größe gegeben. Wieland Wagner, der dieser Aufführung beiwohnte, wird sicherlich aus dieser demonstrativen Begeisterung auch die ihr innewohnende Reaktion gegen sein herausforderndes Meistersinger-Experiment in Bayreuth herausgehört haben. Diese hatte sich bereits in der vorausgegangenen Aufführung des Werkes unter Eugen Jochum, die schon 35 Vorhänge zählte, recht deutlich geregt. Seitdem kursiert in München das keineswegs böse gemeinte, jedoch sicher treffende Wort, Bayreuths Meistersinger seien der Erfolg der Münchener Aufführungen. Deren szenische Lösung ist vielleicht auch nicht endgültig, vor allem die schon immer problematisch wirkende Festwiese wird einer Revision bedürfen, aber in der musikalischen Gestalt mit Sängern wie Ferdinand Frantz, Otto Edelmann (Sachs), Hans Hopf (Stolz), Benno Kusche (Beckmesser), Richard Holm (David) und Annelies Kupper (Evchen) sind sie zumindest gleichwertig. Und Wieland Wagner wollte wohl nur Anerkennung ironisch-schlagfertig in der gesprächsweise geäußerten Bemerkung verbergen, daß es zu überlegen sei, ob man nicht im nächsten Jahr die beiden Vorstellungen miteinander austauschen solle. München selbst betrachtet seine sommerlichen Festspiele mit einem fast rührend selbstqualerischen Zweifel, sich dabei immer ein wenig ängstlich nach den Festspielnachbarn Bayreuth und Salzburg umsehend, ob sie auch genügend magne-

tische Eigenkraft besäßen. Denn für sein Opernpublikum bieten sie keinerlei besondere Sensationen, dieses sieht in der Spielzeit die gleichen Werke zumeist in der gleichen Besetzung mit nicht minderer Qualität und dazu für niedrigere Eintrittspreise. Die dirigierenden und singenden Gäste geben eigentlich nur Anlaß zu der vergleichenden Feststellung, daß die Staatsoper mit ihren eigenen Kräften doch recht gut bestellt ist. München kann in der Repräsentanz der eigenen Mittel die Idealkonkurrenz mit den beiden anderen Festspielbühnen sehr sicher bestehen, das haben diese Festspiele wieder recht deutlich gezeigt. Es braucht dazu nicht einmal die billige Chance auszunutzen, die ihm das zum Experimentalstudio gewordene Festspielbayreuth bietet, indem es etwa konjunkturlüstern den verärgerten Wagner-Bekennern ein dogmatisch-sicheres Refugium gewähren würde. Die fünf Wagnerabende im Festspielprogramm, das außer drei „Meistersinger“-Aufführungen nur noch zweimal den „Lohengrin“ verzeichnete, würden hierzu auch kaum ausreichen.

Die Devise dieser Festspiele hieß vielmehr „Richard Strauß“. Eine imposante Reihe von acht Opern dieses Münchener Genius loci wurden in den vier Wochen gegeben. Eingeleitet wurde sie mit der Neuinszenierung der „Ägyptischen Helena“, die alle Bühnen wegen ihrer von Hoffmannsthal unentwirrbar verklaustrierten Handlungssymbolik scheu vermeiden. Auch die Wiener Bearbeitung von Clemens Krauss, die dieser Inszenierung zugrunde lag, hat nicht die Diskrepanz zwischen dem schweren Musikpanzer und der ironisch angelegten dramaturgischen Idee gemindert. Nach Zeugnissen von Stefan Zweig soll Strauß nachträglich selbst über manche leere Längen des Werkes unglücklich gewesen sein. Die Inszenierung von Rudolf Hartmann deutete auch klugerweise nicht unnötig an ihnen herum, sondern ließ zusammen mit den Bühnenbildern von Helmut Jürgens die selbstgefällig dekorative Klangpracht der Musik auch optisch ausstrahlen, ohne dabei ihren manchmal allzu billigen Pomp zu imitieren. Ohne das prachtvolle Solistenensemble, Helena (Leonie Rysanek), Aithra (Annelies Kupper), Muschel (Ira Malaniuk), Menelas (Bernd Aldenhoff), Altair (Hermann Uhde), Daud (Richard Holm) und die musikalische Klangfreudigkeit von Joseph Keilberth hätte es wohl kaum die weitreichende Beachtung gefunden. Das Werk ist ein Fest für Stimmen, und als solches isoliert es sich für besondere Gelegenheiten. Die „Frau ohne Schatten“ und eine der drei Rosenkavalier-Aufführungen

hatte man dem Dirigenten der Pariser Großen Oper George Sebastian anvertraut. Das ergab einen Strauß mit französischer Nervosität. Man muß nicht damit einverstanden sein, aber die weltmännische bürgerliche Üppigkeit seiner Musik, die immer hörbarer wird, verträgt einige Grade romanischer Belichtung. Der pikante, aber unpopuläre Festleckerbissen „Capriccio“ war, neben Mozarts „Entführung“, „Figaro“ und „Così fan tutte“ als Freilichtaufführung vor der kapriziösen Architektur der Badenburg im Nymphenburger Schloßpark gedacht. Petrus, der sich in diesem Sommer reichliche Sympathien verschert hatte, wurde aber in München als recht kunstverständnislos gepriesen, daß er durch sein Regenwetter diesen Plan vereitelte. Man genoß daher die an ihren richtigen Platz des geschlossenen Theaters verwiesene delikate Intimität mit doppelter Freude. Die Aufführung unter der feinen geistigen Elastizität von Robert Heger und mit einer Sängerelei mit den Namen von Erika Köth, Hertha Töpper, Lisa della Casa, Karl Schmidt-Walter, Richard Holm, Albrecht Peter, Kurt Böhme strahlte den Reiz des Besonderen aus, den das Werk immer für sich beanspruchen wird und der es vom künstlerischen Tagesbedarf fernhält. Starke Beachtung fand die Aufführung der „Elektra“ unter Karl Böhm mit Christel Goltz in der Titelpartie, kühler ließ dagegen dessen „Ariadne“, deren inneres Gleichgewicht zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren sein sonst so sicheres elegantes Musiziertemperament nicht herzustellen vermochte, aber es lag vielleicht an dem reserviert-verschleierte Primadonnenausdruck der gastierenden Lisa della Casa, daß die hinreißend einmalige Zerbinetta von Erika Köth die Attraktion des Abends war. Karl Böhm dirigierte auch das traditionelle Festkonzert am Todestage von Richard Strauß, dessen virtuoser Glanz mit „Don Juan“ und „Heldenleben“ von der unwahrscheinlichen Hexenmeisterschaft des berühmten englischen Hornisten Dennis Brain überstrahlt wurde, der das erste Hornkonzert op. 11 von Richard Strauß erfolgreich vortrug.

Auch ohne die noch fehlenden Opern von Richard Strauß, die sich aber in Zukunft dieser Reihe noch anschließen dürften, ist München heute die Strauß-Bühne geworden, die die meisten Werke auf dem Spielplan hat. Außer den bereits genannten standen von Mozart noch der barock wuchtige „Idomeneo“ und die „Zauberflöte“ auf dem Festspielprogramm, so daß mit fünf Opern insgesamt auch Münchens Verhältnis zu dem Komponisten des



Richard Strauß: „Die ägyptische Helena“ in München. Foto: Betz, München

Jubiläumsjahres ausdrücklich bekundet wurde. Dazu hatte man von den vorigen Festspielen noch Händels „Julius Caesar“ übernommen. Die Gesamtzahl von 16 Bühnenwerken bei diesen vier Festwochen, die dazu noch mehrere Ballettabende brachten, demonstriert eine höchst beachtliche Potenz, die in einem recht aufmerksamen internationalen Blickfeld stand. Freilich besitzt München nicht die atmosphärische Dichte wie etwa Salzburg, hierfür ist der Charakter der Stadt ein völlig anderer; München bedarf für seinen Festsommer keiner besonderen Akzentuierung. Von den verschiedenen anderen musikalischen Ereignissen, dem Johann-Strauß-Zyklus der Staatsoperette, den Brunnenhof-Serenaden des Münchener Kammerorchesters sei hier nur die verdienstvolle konzertante Aufführung von Mozarts „Titus“ durch Fritz Rieger mit den Münchener Philharmonikern, dem Philharmonischen Chor und namhaften Solisten herausgehoben.

Joachim Herrmann

„BLUTHOCHZEIT“

Buenos Aires

Die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Bluthochzeit“ von Juan José Castro beanspruchte das

Hauptinteresse der diesjährigen Opernspielzeit. Castro, geboren 1890, ist der beste Orchesterdirigent und vielseitigste Komponist Argentiniens. Als Opernkomponist trat er 1949 in Montevideo mit der „Wunderbaren Schuhmachersfrau“ („La Zapatera Prodigiosa“), Dichtung von Garcia Lorca, hervor. 1952 wurde seine Oper „Proserpina und der Fremde“ von der Jury der Mailänder Scala (Strawinsky, Honegger, Ghedini) preisgekrönt und in diesem Theater uraufgeführt. Während der zehnjährigen Diktatur Perons blieb Castro freiwillig Argentinien fern und kehrte erst im Dezember 1955 zurück. Die Uraufführung seiner Oper „Bodas de Sangre“ nach der in der spanisch sprechenden Welt weithin bekannten und bewunderten Tragödie des spanischen Dichters Federico Garcia Lorca, der ein Opfer des spanischen Bürgerkrieges wurde, erweckte er die denkbar größten Erwartungen. Die Uraufführung fand im Teatro Colon unter Leitung des Komponisten statt.

Die mit hervorragendem Können gearbeitete Partitur, stilistisch Strawinsky oder Honegger, aber auch Alban Bergs „Wozzek“ nahestehend, stützt sich auf ein frei erfundenes, streng stili-

siertes Folklore spanischen Ursprungs. Sie stellt eher ein riesiges sinfonisches Gedicht in drei Sätzen mit szenisch dargestelltem Inhalt als eine Oper dar. Nach einem dramatisch schwachen ersten Akt, der ein bildhaft geprägtes Vorspiel zur dritten Szene enthält, bringt der zweite Akt große Chorszenen, ein die Handlung stark bremsendes Ballett, das an Strawinskys „Sacre“ anklängt, und einen dramatisch wenig überzeugenden Schluß. Der wertvollste Teil ist der Finalakt. Dort überraschen eine mit allen Feinheiten der Lorchschen Natur- und Todessymbolik nachmusizierte Waldszene, ein melodisch und satztechnisch beethovensches Frauentertett a cappella und der Schlußmonolog der Mutter mit einem Passacagliathema und sechs Variationen sowie einem in gestammelten Worten verdämmernden Schluß, bei dem ein neues, der gestopften Trompete zugewiesenes, ausdrucksvolles Thema auftritt. Castro benutzt keine Leitthemen, sondern, wie er sagt, „Obsessionen“, thematisch äußerst konzentrierte Tonkerne, die bestimmte seelische Grundkomplexe der Hauptpersonen darstellen, aber nie in der Originalgestalt, sondern in Umformungen wieder erscheinen, welche der sich abwandelnden psychischen Entwicklung entsprechen. Hauptkomplexe sind „Obsesión Navaja“ (Messer-Tod) für die Charakterisierung der Hauptgestalt, der Mutter, oder „Liebe“ für die Braut. Drei im Ausdruck völlig verschiedene Wiegenlieder und der Gesang dreier Frauengestalten im Finalakt, die Castro wie die antiken Parzen behandelt, beweisen, daß der Komponist, wie er es ausdrückte, durch „Simulierung orphischer Weltruhe“, die hinter jener kindlichen Einfalt liegenden Erregungsmächte als dunkle, unaufhaltbare Schicksalsgewalten auffaßt. Das Werk krankt an undramatischen Längen und hätte durch straffere Konzentrierung unbedingt gewonnen. Im Mittelpunkt der Handlung steht das harte Schicksal der Mutter, welche durch die Kampflost und Blutrachetradition Andalusiens ihren Mann und ihren ältesten Sohn verlor und, da die Braut des letzten Sohnes bei der Hochzeit durch einen früheren Bewerber entführt wird, diesen zweiten Sohn zur Rache auffordern und dadurch in den Tod treiben muß. Da Castro dem an herrlicher Symbolik reichen, in fast Hölderlinscher Strenge aufgebautem Drama bis in seine letzten Einzelheiten folgt, statt es zu einem schlagkräftigen Opernbuch abzukürzen, fehlt seinem Werk der unerbittlich aufrüttelnde Akzent und die zu gewaltigen Höhepunkten emporgetriebene Tragik, die das gesprochene Drama be-

sitzt. Der Erfolg war trotzdem stark, obwohl der Sängerdarstellerin in der Mutterrolle, Marina de Gabarain, weder die vokale Wucht noch die schauspielerische Größe eigen war. Erich Kleiber hatte versprochen, die Uraufführung zu dirigieren. Durch seinen unerwarteten Tod wurde der Komponist vor die schwere Aufgabe gesetzt, die Partitur selbst aus der Taufe zu heben, wozu es ihm an Bühnenkenntnis und Schwungkraft, aber auch an Kritik seinem Werke gegenüber gebrach. Ein Mißerfolg war die südamerikanische Erstaufführung der zweiaktigen Oper von *Henri Saugnet*, „Les Caprices de Marianne“, nach Alfred de Mussets gleichnamigem Drama. Dem französischen Komponisten schwebte eine Durchdringung der alten, napolitanischen Nummernoper mit modernen Ausdrucksmitteln und eine Wiederbelebung der italienischen „Commedia dell Arte“ durch eine zwischen Strawinsky, Prokofieff und Debussy schwankende Tonsprache vor. Dies Ziel erreichte er im ersten Akt durch einen entzückenden Monolog der Titelheldin mit charmanten Koloraturen, mit einer Barcarole und einem geisterhaften Quintett des zweiten Aktes. Aber alles übrige atmet schwach. Die Besetzung und die Spielleitung waren fehl am Ort und schädeten daher stark. Der italienische Kapellmeister Alberto Erede bemühte sich vergeblich um dies Werk. Er zeigte hervorragende Qualitäten an Mussorgskys „Boris Godunoff“ mit dem Bulgaren Boris Christof, der zwar keinen für diese Rolle geeigneten schwarzen und dramatischen Baß, wohl aber eine herrlich tragende Baritonstimme, geschmeidig wie Gambenklang besitzt. Die Inszenierung von Verdis „Nabucco“, wo sich nur ab und zu zukunftsfruchtige Entwicklungskeime zu späteren Genieblitzen neben öden Strecken von Trivialitäten abheben, war unnötig, besonders da man mit überalterten Sängern und unerfahrenen Anfängern arbeitete. Interessant war Menottis „Medium“ mit der bühnengewandten, aber stimmlich erloschenen Giana Pederzini. Sensationelle Theaterroutine paart sich bei Menotti mit großer Begabung für fließende Gesangslinien. Im übrigen begnügte man sich mit Puccinis „Butterfly“ (mit der schönstimmigen Mexikanerin Irma Gonzales), Puccinis „Tosca“, Verdis „Traviata“ und „Aida“ (mit der Italienerin Antonietta Stella, eine große Gesangsbegabung, die aber noch nicht endgültig mit den Gesetzen des Belcanto vertraut ist), dem vortrefflichen Tenor Poggi (in Gounods „Faust“) sowie in Puccinis „Bohème“ mit der



Sergei Prokofieff: „Der feurige Engel“ in Basel. Foto: Hoffmann, Basel

Argentinerin Luisa Sofia, einem aufsteigenden Gesangstalent.

Das deutsche Opernensemble wird unter Leitung von Ferdinand Leitner den „Rosenkavalier“ von Strauß sowie Mozarts „Don Giovanni“ und „Figaros Hochzeit“ bieten. *Johannes Franze*

„DER FEURIGE ENGEL“

Basel

Serge Prokofieff hat seine Oper „Der feurige Engel“ 1919 in ihren Hauptzügen in Amerika skizziert und 1923 in Bayern vollendet. Bruno Walter wollte sie 1927 in Berlin aufführen, mußte aber dann sein Vorhaben aufgeben. Nur zwei Stücke daraus wurden 1929 von Serge Koussewitzky in Paris konzertmäßig aufgeführt; dann verschwand die Partitur in einem Pariser Archiv. Dort wurde sie erst 1945 aufgefunden. Das nun hergestellte Notenmaterial ermöglichte zunächst 1954 in Paris eine Aufführung des ganzen Werkes im Konzertsaal, der 1955 in Venedig die szenische Uraufführung folgte. Beide Male war die im deutschen Mittelalter spielende Oper mehr als eine „exotische“ Angelegenheit erschienen, von der man vor allem wegen des interessanten

Komponisten und seiner Musik Kenntnis nahm. Erst die vom Stadttheater in Basel vollzogene deutschsprachige Erstaufführung stellte den geistigen Inhalt der Oper im ursprünglichen Sinne gleichwertig neben die Vertonung, und dies gab der Basler Premiere gewissermaßen den Rang der eigentlichen Uraufführung.

Die Verspätung der Premiere war durch die besonderen szenischen und musikalischen Schwierigkeiten des Werkes bedingt. Das nach einem Roman des russischen Dichters Valerian Brjusow vom Komponisten selbst geformte Libretto ist mit Symbolen und ironischen Intermezzi derart überfüllt, daß der Regisseur nur mit großer Mühe die geistige Hauptlinie herausarbeiten kann: Diese besteht in der Entfaltung des tragischen Schicksals des Mädchens Renata, dem in früher Jugend im Traum ein feuriger Engel erschien, der es zu einer Heiligen machen wollte. In unheiliger Liebe jagt aber Renata einer menschlichen Inkarnation jenes Engels nach, der sie sich durch Anwendung teuflischer Magie zu bemächtigen sucht. Als sie nach vielen Enttäuschungen endlich in ein Kloster kommt, trägt sie ihre innere Unruhe

auch in dessen Frieden und stachelt die Nonnen zu förmlicher Besessenheit an, die sich schließlich in offenem Aufruhr gegen die geistliche Obrigkeit entläßt. Von dem Inquisitor zum Tode verurteilt, erkennt Renata erst auf ihrem letzten Gange den sie mit äußerster Hingabe liebenden Ritter Ruprecht als die wahre, ihr von Gott gesandte Verkörperung des feurigen Engels und stirbt in himmlischer Verklärung.

Prokofieff wurde von diesem Stoff vor allem durch seinen Gehalt an Dämonischem und Skurrilem angezogen. Entscheidend war für ihn das Schlußbild — der gespenstische Aufruhr im Kloster; auf dieses Finale hin legte er die ganze Oper in einem mächtigen Crescendo an. Dem seelischen Gespaltensein der Renata wurde er durch merkwürdige Verwandlungen der ihrer Gestalt zugeordneten Thematik gerecht, die sowohl in breiter Melodik die zarten, liebevollen Seiten ihres Wesens zur Geltung brachten, als auch ihren dämonischen Trotz und ihr verruchtes Spiel mit den magischen Kräften. Die ironischen Intermezzi, die die „heroische“ Renaten-Handlung immer wieder auflockern, werden hauptsächlich von der Figur des Teufels getragen, der in vier verschiedenen Masken — als Diener, als Magier, als Phantom eines Ritters und als reisender Scholar — auftritt. In dieser mit vehementen rhythmischen Impulsen erfüllten Atmosphäre ist Prokofieff in seinem eigentlichen Element; hier können seine seinerzeit dem Klavier anvertrauten „Suggestions diaboliques“ sich zu monumentalen Klangfresken ausweiten. Jedes der sieben Bilder wird zu einer fest umrissenen musikalischen Form zusammengefaßt, als deren Keimzelle knappe, genial konzipierte melodische Motive dienen. Die dissonante Harmonik und das reiche instrumentale Kolorit sind der kompositorischen Gesamtanlage durchaus angemessen. Die aus der schöpferisch fruchtbarsten Epoche Prokofieffs stammende Oper ist zweifellos als eines seiner theatralischen Hauptwerke aufzufassen.

Sie zu vollem szenischen und musikalischem Leben erweckt zu haben, war daher ein besonderes Verdienst des Basler Stadttheaters, das mit ihr die neue Saison eröffnete und sie durch vierzig Vollproben würdig vorbereitete. Direktor Hermann Wedekind (Regisseur), Christoph Heyduck (Bühnenbildner) und Silvio Varviso (Dirigent) hatten in hingebungsvoller Arbeit eine höchst eindrucksvolle, vom Publikum sehr respektvoll aufgenommene Aufführung erzielt, die durch die

grandiose Leistung von Ingeborg Felderer in der äußerst schwierigen Rolle der Renata besonderen Glanz erhielt, die aber auch als ganzes eine künstlerische Ruhmestat der Basler Bühne bedeutete.

Willi Reich

REGER-GEDENKTAGE

Kassel

Als Max Reger, kraftstrotzende Persönlichkeit und rührend zarte Seele zugleich, ein Meister der absoluten Musik und der beste Interpret seiner eigenen Werke, 1916 43jährig starb, wurde eine verheißungsvolle Entwicklung jäh unterbrochen. Nur wenige seiner Kompositionen, die außer der Oper alle Gattungen umfassen, vermochten sich als Lieblingsstücke des Publikums durchzusetzen, so etwa die Mozart-Variationen und die Böcklin-Suite. Im großen und ganzen aber galt Reger in den Jahren der Kämpfe um die „Neue Musik“ als unzeitgemäß und überholt. Das hat sich erst in jüngster Zeit geändert. Regers Name wird wieder öfter genannt, sein Werk häufiger aufgeführt und z. T. heftig diskutiert. Auch eine erste Gesamtausgabe beginnt zu erscheinen. Hier sind in der Tat noch bedeutende Schätze zu finden, die Reger als eine der großen deutschen Musikerpersönlichkeiten erkennen lassen werden.

Die Reger Gedenktage, die die Kasseler Konzertdirektion Schmidtk mit Hilfe hervorragender Leipziger Künstler in Kassel und Fulda zugleich veranstaltete, boten einen dankbar aufgenommenen Querschnitt. In einem Konzert des *Thomanerchors* erklangen überwiegend homophone geistliche Vokalwerke. Hier erlebte der Hörer die größte Überraschung: Diese Sätze, ob erhaben feierlich, ob mystisch verklärt, ob volkstümlich liedhaft, sie alle offenbarten, wenn sie so natürlich und keusch im Klanglichen und so differenziert im Dynamischen vorgetragen werden wie von diesem herrlichen Knabenchor, nichts von dem, was man gemeinhin als „romantisch“, unechtgefühlvoll und sentimental ablehnt. Einzig die zehnstrophige Choralcantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ wurde in ihrer monotonen Variationstechnik als etwas lang empfunden, zumal gerade bei dieser Melodie ein Mehr an kompositorischem Aufwand ein Weniger an eindringlicher Wirkung bedeutet. Der Thomanerchor, den Ekkehard Tietze leitete, ließ übrigens in einigen unpräzisen Einsätzen und in geringen intonatorischen Schwankungen erkennen, daß ihm das Interim seit dem Tode Ramins nicht ganz gut be-

kommen ist. Fritz Kleist (Kassel) steuerte einige Orgelwerke Regers bei.

Im zweiten Konzert bot das *Gewandhausquartett* das Streichquartett Es-dur op. 109 und, zusammen mit Jost Michaels (Detmold), das Klarinettenquintett A-dur op. 146. Die hohe Vollkommenheit dieses vergeistigten Musizierens, das in Dynamik und Agogik der klanglichen und seelischen Spannweite Regers entsprach, ist über jedes Lob erhaben. Hier, wo er auf eine kleine Besetzung beschränkt ist, besonders aber in den langsamen Sätzen, gibt Reger sein Bestes und Tiefstes. Im Klavierkonzert f-moll op. 144, mit dem das Symphoniekonzert des *Gewandhausorchesters* eingeleitet wurde, einem Koloß symphonischen Konzentrierens, das in der ideenbeladenen Dichte, in Ernst und bedeutender Größe die Tradition von Beethoven und Brahms fortsetzt, offenbaren sich seelische Auseinandersetzungen gewaltigen Ausmaßes, die dennoch die Grenzen absoluter Musik niemals überschreiten. Die Solistin Eva Maria Kaiser (Kassel) erwies sich besonders in den großen Aufgipfelungen als erstaunlich kraftvoll und gebündelt. Das Orchester aber, ein Klangkörper von bemerkenswerter Homogenität, bei dem vor allem der leuchtende Glanz der Streicher auffiel, war allen differenzierten dynamischen Forderungen Regers, vom leidenschaftlichen Fortissimo-Aufschrei bis zum verhaltenen Pianissimo-Hauch, überlegen gewachsen. Bei den prächtigen Hiller-Variationen op. 100, jenem Kabinettstück musikalischen Humors, feierten das Orchester und sein glänzend aufgelegter vollblütiger Dirigent Franz Konwitschny wahre Triumphe der Begeisterung und des Übermuts.

Wilfried Brennecke

MUSIKALISCHER FRÜHLING

Prag

Daß Mozart, den enge Beziehungen mit Prag verbinden, im Mittelpunkt des elften „Prager Frühlings“ stand, konnte nicht wundernehmen. Es gab kaum ein Sinfonie- oder Kammermusikonzert, bei dem nicht ein Werk dieses Meisters vertreten war. Die Aufführung der Krönungsmesse und des Requiems im Veitsdom hatte einen solchen Hörerandrang, daß die große Kirche dreimal hätte gefüllt werden können. Mozart erklang unter Leitung so hervorragender Dirigenten wie Hans Schmidt-Isserstedt, Rudolf Moralt und den Pragern Karel Sejna, Vaclav Neumann und Vaclav Smetáček. Ein beglückendes Erlebnis war es, von den Solisten des Radio Zagreb unter Leitung des

Cellisten Antonio Janigro das D-dur-Divergimento zu hören. Ein Musterbeispiel klanglich und geistig hochentwickelter Mozart-Interpretation bot das Smetana-Quartett. Das Klarinettenquintett im Verein mit dem ausgezeichneten Bläser Riha prägte sich als ein Musizieren von bezaubernder Herzenswärme und Stilsicherheit ein. Der Anteil des Nationaltheaters beschränkte sich auf den „Figaro“ im historischen Ständetheater, das heute Tyl-Theater (nach dem tschechischen Dramatiker) heißt.

Was man seit mehreren Jahren in Aussicht genommen, konnte diesmal verwirklicht werden: ein Gesamtgastspiel der Berliner Komischen Oper Walter Felsensteins. Zwar ließ sich der Wunsch nach einer Mozart-Oper leider nicht erfüllen, die Wahl des Weberschen „Freischütz“ und der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauß erwies sich indes als glücklich. Beide Werke stehen nicht im Repertoire der Prager Oper. Wer ihnen in der fremden Umgebung des Smetana-Theaters wiederbegegnete, war erstaunt zu bemerken, daß sich die Reaktion beim Publikum von der der Berliner Hörschaft kaum unterschied. Die mit der deutschen Sprache vertrauten Prager schienen auch alles zu verstehen; selbst die oft im Gewindtempo vorgebrachten Konversationen der „Schweigsamen Frau“ kamen in ihren Pointen jederzeit an. Auffallend war allerdings, daß die gelegentlichen Einwände gegenüber Felsensteins leidenschaftlicher Entfesselung des Sing-Schauspielerischen eigentlich nur beim „Freischütz“ zu hören waren: hier sind die Bindungen an die alte traditionelle Opernromantik eben doch stärker als die Einsichten in neue Darstellungsformen. Ganz anders bei der modernen Musikkomödie, deren sprühende Heiterkeit man auch in dieser turbulenten Form jederzeit akzeptierte. Die sieben Aufführungen (viermal „Freischütz“, dreimal „Schweigsame Frau“) wurden musikalisch von dem erfahrenen, in Zukunft in München wirkenden Meinhard von Zallinger geleitet. Das Ensemble umfaßte so vorzügliche Kräfte wie Anny Schlemm, Irmgard Arnold, Sonja Schöner, Hans Reinmar und Gerhard Frei.

Aus der Fülle der weiteren musikalischen Ereignisse (jeden Tag fanden drei bis vier Veranstaltungen statt) seien genannt: ein Konzert der Tschechischen Philharmonie unter Leitung des Italieners Pedrotti, bei dem die Budapester Pianistin Anny Fischer das dritte Bartók-Konzert spielte, ein Violinabend Igor Oistrachs, Klavier-

abende von Monique de la Bruchollerie, Wilhelm Kempff und Swetoslav Richter. Das zeitgenössische Schaffen war mit Namen wie Prokofieff, Martinu, Strawinsky und einer Reihe tschechischer Komponisten der Gegenwart nicht ganz so stark wie sonst vertreten; die Verpflichtung gegenüber den Lebenden wird 1957 bei dem Fest, das der „Musik des 20. Jahrhunderts“ gewidmet sein soll, nachgeholt werden. Wie stets wurde der „Frühling“ mit einer Aufführung des „Vaterland“-Zyklus von Smetana an dessen Todestag festlich eröffnet. Die Ausführung lag diesmal in den Händen des Sinfonieorchesters des Tschechoslowakischen Rundfunks unter Alois Klima. Die Organisation des Ganzen war wieder ein Meisterstück der Prager Musikfreunde. Von ihrer Seite war alles geschehen, daß sich die Gäste bei diesem Frühlingsfest der Musik wohl fühlten.

Ernst Krause

KOMPONISTINNEN

Bad Godesberg

Die Frauenkompositionen, die in den Festkonzerten der wiederaufgelebten GEDOK (Gesellschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen, 1926 gegründet, jetzt, mit Sitz in Hamburg, als Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e. V. neukonstituiert) bei einer Bundestagung in Bonn und Bad Godesberg zu hören waren, brachten nicht viel Licht in die umstrittene Frage, ob Frauen komponieren können. Überdies ergab sich auch kaum eine innere Programmeinheit für die beiden Veranstaltungen. Werkwahl und Besetzungsfragen schienen nicht vornehmlich von künstlerischen Gesichtspunkten her bestimmt zu sein. Warum im Schumannjahr 1956 in seiner Sterbestadt (und dem Ort des Doppelgrabes von Robert und Clara Schumann) keine Kompositionen von Clara Wieck-Schumann miteinbezogen waren, bleibt nicht nur aus historischen Gründen ebenso unerfindlich wie das „Übersehen“ der (zugegeben nachempfundenen) Liedkompositionen einer Annette von Droste-Hülshoff, die manchen Sommer schaffend bei Bad Godesberg verbrachte.

Bei einer Morgenfeier in dem historischen Beethovensaal der Godesberger Redoute wurden Klavier- und Kammermusikwerke von Gertrude Brückner, Gertrude Ziche und Felicitas Kukuck dargeboten. Die gebürtige Schlesierin Gertrude Brückner (1896, heute in München lebend) machte mit einer Sonate für Cello und Klavier bekannt. Das Opus verzichtet in seinen aus virtuoser Kon-

zertmanier à la Rachmaninoff gesetzten drei Teilen auf stärker entwickelten rhythmischen Formwillen zugunsten freirhapsodischer Pathetik, wobei sich die gleichsam mit östlichem Ohr empfundenen, vielfach modal eingefärbten Klangverbindungen bald abnützen. Anders die beiden weniger ambitionierten Werkbeispiele der aus einer jüngeren Generation kommenden Felicitas Kukuck (1914, Hamburgerin) und Gertrude Ziche (1910, Berlinerin). Unter den Klavierepigrammen von Gertrude Ziche vermögen freilich Waldgeisterchen und „Einsame Elflin“ heute weniger mehr zu begeistern, wohl aber ihre Tanzsätze, deren kapriziöse Clownereien aufhorden ließen. Gediegen gab sich die kleine Suite auf „Christ ist erstanden“, die Felicitas Kukuck in antiphonal reizvoller, etwa an Distler orientierter Figuration für zwei Blockflöten und Streichquartett aussetzte.

Bei dem Abendkonzert im Theatersaal der Universität Bonn blieb die Uraufführung einer Hesse-Kantate von *Philippine Schick* der nachhaltigere, stilistisch allerdings auch problematischere Eindruck. Die 1893 in Bonn geborene, seit längerem in München wirkende Komponistin hat auf den Hermann-Hesse-Hymnus „Der Einsame an Gott“ ein Sopransolo in fünf Gesätzen einem ekstatischen Schluß zugesteigert. Die Einzelsätze sind durch lateinisch textierte, einem Bariton (Stimme Christi) zugeschriebene Zwischenglieder und durch deutsche Choralinterjektionen (Stimmen der Engel) verknüpft. Ein Kammerorchester (Streicherquintett mit Klavier) gründet das Ganze. Choralisches und Orchesterliedhaftes, Farbig-Romantisches und Konstruktiv-Polyphonisches stehen in seltsamer Verwebung neben- oder übereinander. Als „österliche“ Kantate dürfte das Joseph Haas gewidmete Werk in einer Funkfassung vielleicht seine besondere Wirkung haben.

Die restlichen Frauenkompositionen dieses „Festkonzertes“ boten ein bescheidenliches romantisierendes Hörbild: lyrisch-melancholisch in einer „Sonata Greca“ für Klarinette und Klavier von der 1926 in Bonn verstorbenen, als Folkloreforscherin hervorgetretenen Deutschbaltin *Ella Schultz-Adajewsky*; lieblich-beschaulich in einigen Natur- und Liebesliedern, für Sopran und Klavier im Stil Kirchner-Cornelius von der 1948 verstorbenen Karlsruherin *Clara Mathilde Faißt*; regerisch befrachtet in einer Klavierpassacaglia von der 1888 geborenen Hamburgerin *Ilse Fromm-Michaels*.

Heinrich Lindlar

NEUE KAMMERORCHESTER-KULTUR Luzern

Die Neue Zürcher Zeitung bringt in ihrer Nr. 2380 eine Besprechung von Willi Schuh über das erste Auftreten eines höchst bemerkenswerten neuen Streicherensembles, der „Festival Strings Luzerne“, die auf den Musikfestwochen in Luzern einen außerordentlich starken Erfolg hatten. Mit freundlicher Genehmigung des Autors entnehmen wir daraus die folgenden Ausführungen:

Das neue Streicherensemble ist aus den Luzerner Meisterkursen Wolfgang Schneiderhans und seines Assistenten Rudolf Baumgartner hervorgegangen. Die Besetzung von 13 Musikern, in der die „Festival Strings“ spielen, ist die kleinste, die noch ein quasi-orchesterlares Musizieren und die Aufteilung in Concertino und Ripieno zuläßt, doch war (selbst in dem verhältnismäßig großen Konzertsaal) die Klangwirkung eine erstaunlich gute. Daß auf einen Dirigenten verzichtet und die diskrete Führung des Kammerensembles dem Konzertmeister Rudolf Baumgartner als „vorspielendem“ *Primus inter pares* überbunden ist, entspricht dem künstlerischen Geist, aus dem heraus musiziert wird.

Daß die Ausbildung einer durch die Identität der musikalisch-handwerklichen Lehre und der geigerischen Schulung ermöglichten Einheitlichkeit des Stils im Vordergrund steht, gab sich in den Darbietungen, die alte Italiener, einen Purcell und zwei konzertante Werke von Bach umfaßten, auf die eindringlichste Weise kund. Eine so vollkommene Homogenität des Streicherklangs, wie man sie von den „Festival Strings“ zu hören bekam, ist etwas durchaus Ungewöhnliches. Sie erwächst nicht nur aus der trefflichen Spieldisziplin, sondern mehr noch aus dem Einhören in die Partner, das den echten Kammermusiker kennzeichnet. Die „Stilbildungsschule“, durch die die „Festival Strings“ unter der Anleitung Schneiderhans und Baumgartners gegangen sind, hat sich im Konzert voll bewährt. Zu wünschen bleibt einzig, es möchten auch die kleinen, aber notwendigen Improvisationen, mit denen die barocke Instrumentalmusik an bestimmten Stellen (Kadenzen, Übergänge) rechnet, mit berücksichtigt werden.

Das Konzert begann mit einem Concerto grosso von Corelli (D-dur), das (wie die nachfolgende Pavane und Chaconne von Purcell) die hohe Qualität und die besonderen Vorzüge des Ensembles ins Licht zu rücken vermochte: die Reinheit der Intonation, die ruhige und ausgeglichene Ton-

gebung und den warmen, satten Streicherklang, der dynamisch und ausdrucksmäßig sehr fein, aber niemals übermoduliert wird und stets eine präzise Linienzeichnung gestattet. In den Allegroteilen wurde noch nicht völlig gelöst musiziert, aber im Wechsel von Soli und Tutti doch ein sehr natürliches, auf innere Bindung gerichtetes Ablösungsspiel verwirklicht. Weichheit und Wohlklang des Klanges traten im Adagio prachtvoll zu Tage, und in der Chaconne von Purcell machte die charaktervolle Ausprägung der einzelnen Variationen und der sichere Ausgleich zwischen kontrapunktisch-linearen und expressiven Zügen einen vorzüglichen Eindruck.

Das eindrucklichste Beispiel einheitlichen Musizierens erlebte man an diesem Abend im Es-dur-Konzert von Bach, dessen Solopart Wolfgang Schneiderhan mit der für ihn so bezeichnenden diskreten Bestimmtheit und Natürlichkeit vortrug. Darin, wie er Linie und Klang in ein reines Verhältnis zu setzen wußte, gab sich seine vergeistigte Musikalität ebenso sympathisch kund wie in der Einordnung des konzertanten Parts ins Ganze. Auch die Wiedergabe des Doppelkonzerts in d-moll von Bach, das Schneiderhan und Baumgartner fließend (auch im Largo) und mit einer schönen Verbaltenheit des Ausdrucks im Kreise ihrer aufmerksamen Begleitpartner musizierten, bestätigte, daß die „Festival Strings“ alle Aussicht haben, im Rahmen der Luzerner Festwochen inskünftig eine wichtige Funktion ausüben zu können. Die begeisterte Aufnahme, die ihnen bereitet wurde, dürfte selbst ihre kühnsten Erwartungen übertroffen haben. uh.

SCHUMANNS „GENOVEVA“

Bonn a. Rh.

„Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.“ So Schumanns Briefbekenntnis. „Deutsche Oper“ — wie er sie sich dachte, zeigt die verdienstvolle, eindrucksstärke Wiederausgrabung des seit langem von unseren Bühnen verschollenen Opernwerkes durch das Theater der Stadt Bonn. Ist es eine Wiederentdeckung, gar eine Wiedererweckung geworden? Als Gesamteindruck bleibt zu sagen, daß sich viele der früher, seit der Leipziger Uraufführung dieser „Genoveva“ (anno 1850) erhobenen Einwände gegen das „bühnenfremde“ Werk als abwegig oder überholt erweisen. Bei behutsamen Strichen, zu denen Schumann selber nicht mehr kam, so sehr er es wollte, bei innendynamisch geraffter Inszenie-

rung fern aller teutschen Barden- oder Minne-märchengebärden, bei Sänger-Darstellern, die „empfindend, vor allem dramatisch lebendig“ zu sein vermögen, wie Schumann es sich vergebens wünschte, und bei einer durch alle vier „Akte“ gleichbleibend spannungsvollen Führung des an Tiefe, Glut und Geheimnis überreichen Orchesterparts, bei solchen Voraussetzungen kann es an Strahlkraft der Schumannschen „Genoveva“ kaum fehlen, nicht weniger als bei Debussys „Pelleas und Melisande“ oder bei Martins „Zaubertrank“, um zwei „theaterferne“ Opern zu berufen, die Bonn in den letzt vergangenen Spielzeiten bot, zum verzaubernden Erleben der Eingeweihten, zum stumpfen Befremden der breiteren Masse heutiger Operngänger.

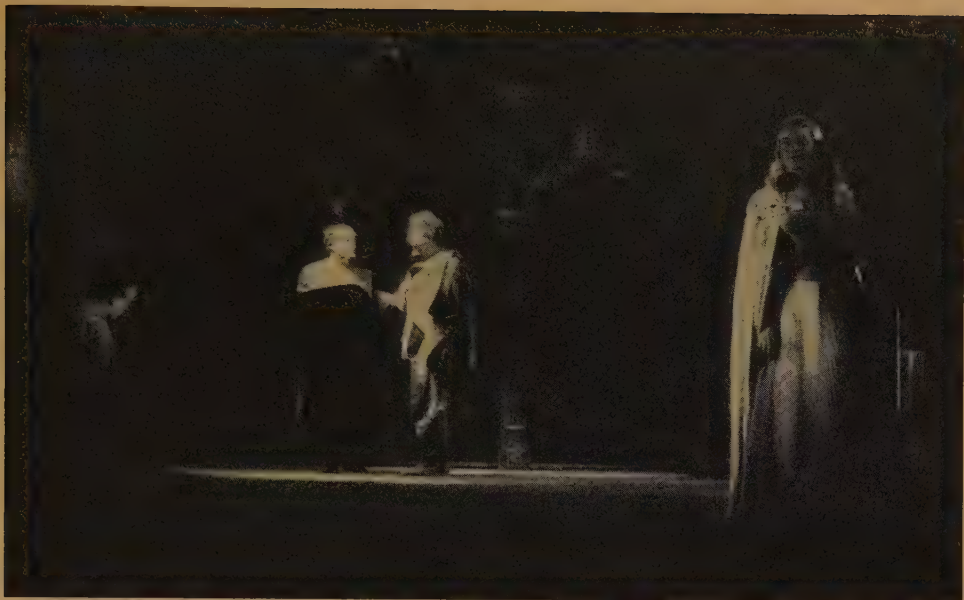
Wie weit nun sind die Voraussetzungen bannkräftiger Darstellung in Bonn gegeben? Günter Roth zeigt als Regisseur eine glückliche Hand, szenisches Beiwerk auszunehmen (z. B. die Eingangs- und Schlußauftritte rahmender Ritter- und Kreuzfahrer-Romantik) sowie — wichtiger noch — das Fehlen eines psychologisch verbindenden Handlungsablaufs weithin wettzumachen durch innendramatische Schwerpunktbildung auf Genoveva hin. Damit rührt er an das Geheimnis der Schumannschen Konzeption. Schumann nämlich ging es nicht um die Golo-Tragödie Hebbels, gegen die sein Textbuch törichterweise ausgespielt wurde (übersehend oder nicht ahnend, daß Hebbel selber seine „Genoveva“ als „labyrinthisch“ abtat, weshalb er auch Schumanns Bitte um „kräftigende Hand“ zur Mittextierung des Opernbuches ablehnte). Nicht der absolute Gegensatz Golo-Genoveva gilt ihm, sondern der relative Gegensatz, das heißt: Geneoveoa, Symbol des Lichtes, der Reinheit und Einheit, auch und gerade als nothafte Dulderin, ist und bleibt die Seele des Geschehens, an der sich die „Reaktion“ der übrigen Gestalten abhebt, im Guten (Siegfried) wie im Bösen (Golo-Margareta). Von Tragik und Dramatik ist hier insofern nur die Rede, als auch „des Himmels reinster Blick die Hölle entzündet“ (Bücken). Diese Entzündung aber wird nicht zu Operntiraden oder zu Kulisseneffekten aufgeputscht, vielmehr wird der gierig-neidische Umtrieb seitens Golo-Margareta in ständiger Steigerung der Handlungs-Innenkurve entgiftet in und durch die Aura Genovevens. Das mag im Sinne Meyerbeers (hinter dessen „Hugenotten“ Schumann als Rezensent nichts als ein Kreuz setzte) und auch im Sinne Wagners (dessen Textbuch-Ratschlägen der allzeit scheue

Schumann entriet) „opernfremd“, psychologisch zerfahren und zusammenhanglos erscheinen. Aber er hat seine tiefenpsychologische und seine traumhafte Faszination. Insbesondere für uns, die wir durch „Tristan“, „Pelleas“ und „Wozzek“ hindurchgegangen sind. Das Indirekte, nicht die „szena“, das Andeutend-Erzählende, nicht die vordergründige Aktion, das Lyrisch-Epische, nicht die realistische Schlagkraft, die Schleier, die Dämernisse, Magie, durchwoben und getragen von hochromantischer, hochreizbarer Musik eines vielzünftig leitmotivischen Orchesters, das ist es, was Schumann als „Deutsche Oper“ vorschwebte.

Zwei sternenhafte Lichtpunkte setzt Roths Regie an, beide an äußersten Gefahrenpunkten: zunächst, als Golos schwelende Gier, über volksliedinnigem Duettieren mit der heimlich umbuhlten hohen Frau ausbrechend, jäh in der flammenden Empörung Genovevens zerstäubt, zerplatzt; schließlich, als das Rache-Gelüst Golos, des zurückgewiesenen ungetreuen Hofmeisters, ein letztes Mal versucht, die verleumdet ins Elend Verstoßene kurz vor Vollstreckung des Tötungsbefehls seiner Besitzgier zu gewinnen, Genoveva aber, gleichsam noch im Strahlenkranz ihres Bittgebets, durch den genesen aus dem Feld herbeieilenden Eheherrn gerettet und heimgeführt wird. Um diese beiden Brennpunkte, angezogen und aufgesogen von ihnen, kreist alles übrige: das Verschwörungsduett Golo-Margareta; die schwachvolle Schlafzimmerintrigue mit Meuchelmord und Bannspruch; die irreleitenden Zauberspiegeleien Margaretas.

Das hat Walter Perdadier suggestiv ins Bild gebracht: die Burgszenen in grünlich phosphoreszierendem, dünnrispigem gotischem Gerank; die Spiegelszene im Zauberszimmer Margaretas in bläulich irisierendem Elmsfeuer; die Wildnisszene um die ausgestoßene Genoveva als gespenstische Schlucht mit fahlem Gezweig und schroffem Gestein, das Ganze hinter mondmolkigem Schleier. Die Figurinen-Kostüme (Helga Schmeißer) scheinen auf „Lohengrin“ ausgerichtet für das blonde Paar Genoveva-Siegfried in silbergrau, auf Gounods „Faust“ für das schwarze Paar Golo-Margareta in scharlachrot und rabenschwarz. Verständlich, daß die Beleuchtungsregie Raumillusion erzielen will durch Verdunklungseffekte. Sie sollte den berechtigten Drang der Sängersolisten nach vorn indes nicht rigoros zuungunsten ihrer Orchesterkontakte unterbinden.

Nicht jedem Sänger ist eine Stentorstimme be-



Robert Schumann: „Genoveva“ in Bonn. Karl Heinz Euler (Golo), Jacob Engels (Siegfried), Patricia Hyde-Thomas (Genoveva)
Foto: Stuckmann, Bonn

schieden wie Jakob Engels, dem neugewonnenen, vielerfahrenen Helden- und Charakterbariton in der mit Takt und Frische gebotenen Partie des Siegfried. Der leuchtende lyrische Sopran von Patricia Hyde Thomas in der Titelpartie trägt zwar auch, aber er durchdränge Schumanns großsinfonisches Opernorchester nicht ohne weiteres, wenn nicht der Dirigent kundig zurücknähme, was zurückzunehmen nur eben vertretbar ist. Die edle Erscheinung und ihr fromm verhaltenes Spiel geben Genoveva entschieden mehr Bildkraft als es Tieck mit hirschkuhiger Waldeinsamkeits-Legendenfigur meinen mochte.

Das finstere Paar, Golo (Euler) und Margareta (Pilossian), besticht durch die vergleichsweise leisen Mittel der Darstellung ihres umdunkelten Schicksals. Euler, geduckt buhlend, ein gefühlsgespaltener Schleicher, mimt nicht schlechtweg auf Theaterbösewicht und mischt auch stimmlich lyrisch-empfindsame mit dramatischen Akzenten, dürfte insgesamt freilich, nicht nur im Rezitativischen, „flamrender, hastiger“ (Schumann) sein. Die neue, wie stets aus der Ganzheit ihres Gestaltens überzeugende Tamara Pilossian: eine magisch-manedeläugige Margareta, die Hexe der Romantik: Sirene und Skorpion in einem. Skor-

pion hier in dem verführerisch-farbig eingestimmten 1. Duett mit Golo; Sirene in ihrem zauberhaft entrückten, rätselhaften Traumlied.

Bewundernswert die Leistung des Orchesters unter Peter Maag! „Ich wüte in süßen, fabelhaften Tönen“, schrieb Schumann aus dem ersten Anflug seiner Opernniederschrift. Maag lichtet die unerhört verflochtene Partitur bis in die hochalterierten, chromatisch verästelten Einzelstimmen hin auf. Gleich von der grundmotivischen Ouvertüre an, was „unplastisch“ (Hanslick) schien, erhält jetzt Form und Farbe. Eine einzige, episch-lyrische, dramatisch zäsurierende Woge, bald dämonisch aufgischend, bald keusch liebkosend. Rein sinfonisch gehört, die kostbarste Partitur deutscher Opernromantik. Dem Musiktheater aus „schimpflicher Zurücksetzung“ (Bülow) wiederzugewinnen, wenn Klang- und Szenen-Regie den innersten Zauberton treffen.

Heinrich Lindlar

EINE SHAKESPEARE-OPER

Frankfurt/Oder

Hermann Heinrich, seit einigen Jahren musikalischer Oberleiter am Kleist-Theater in Frankfurt/Oder, ist vor dem zweiten Weltkrieg durch einige Opern bekannt geworden. Jetzt hat der

heute Fünfundsechzigjährige sich an Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ versucht. Das Libretto hat er nach der Bendaschen Übersetzung selbst zusammengestellt, wobei allerdings manche psychologischen und dramaturgischen Feinheiten den musikalischen Gesetzen zum Opfer fallen mußten. In seiner Musik hat Hermann Henrich nach einer dem Dichterwort adäquaten, eigenen Sprache gesucht und sie mehr in Anlehnung an ältere Vorbilder, vor allem der Romantik, als an moderne Stilmittel gefunden. Schwärmerische Romanzen, pathetische Arien, spritzige Duette und größer angelegte Ensembles wechseln mit Sprechgesang und gesprochenem Wort. Besonders geglückt im Sinne Shakespeareschen Humors sind die burlesken Szenen der Nachtwächter. Chor und Ballett finden ihre dankbare Aufgabe in einer breit angelegten Polonaise. Die vielfach kammermusikalische Behandlung des Orchesters erleichtert die Textverständlichkeit.

Walter Blankenstein hatte das heitere Werk sehr beschwingt aus dem Rhythmus der Musik heraus inszeniert und mit des Dichters Geist erfüllt. Dabei ließ er keine Möglichkeiten ungenutzt, die ihm der sehr geschickte, trotz sparsamer Mittel wandlungsfähige Bühnenaufbau Traute Mahlers bot. Am Kapellmeisterpult sorgte der Komponist selbst für die rechte klangliche Ausgewogenheit des frisch mitgehenden Orchesters und war elastisch um den nicht immer leichten Kontakt mit der Bühne bemüht.

Es ist ein schöner Beweis für die Leistungsfähigkeit des Kleist-Theaters, daß es das solistenreiche Werk mit eigenen Kräften würdig besetzen konnte. So ergab sich eine geschlossene Ensembleleistung, bei der sich neben der bestechenden tenoralen Höhe von Otto Feustel (Claudio) und dem kultivierten Bariton Karl-Friedrich Lübkes (Benedikt) auch die übrigen Männerstimmen u. a. der Tenor Manfred Dreschers (Don Pedro) und die klangvollen Bässe von Hans Martin (Leonato) und Friedrich Radtke (Holzapfel) voll behaupten konnten. Die weiblichen Partien waren bei Lore Bär (Hero), Walburga Henrich (Beatrice) und Irmgard Uhlig (Margarethe) gesanglich und darstellerisch gut aufgehoben. Locker sang auch der Chor (Herbert Hildebrandt); viel Schwung brachte die Tanzgruppe Hildegard Knopps in den Maskentrubel. Die Oper wurde ein starker Publikumserfolg.

hb

„KATINKA UND DER TEUFEL“

Berlin

Anton Dvořáks „Teufelskätche“ wurde jetzt in einer neuen Bearbeitung von Hans Reinmar dem Spielplan der Komischen Oper Berlin eingefügt. Diese dreiaktige Oper hat nunmehr den besser verständlichen Titel „Katinka und der Teufel“ erhalten — besser verständlich, weil es sich hier um ein wirklich volkstümliches, nach einer tschechischen Erzählung gestaltetes Textbuch handelt. Seine dramaturgischen Mängel freilich hat auch Reinmar nicht völlig beseitigen können. Das Schönste an dieser Partitur, die der späten Lebenszeit des Komponisten entstammt, ist ohne Zweifel ihre reiche sinfonische Anlage und Durchführung, die mitunter zu überraschenden Resultaten gelangt; doch die Kirchweih-Lustigkeit des ersten Aktes wirkt nicht überall inspiriert, und die musikalische Erfindung in der Arie der Fürstin (Beginn des dritten Aktes) ist nicht stark genug, um diese stiefmütterlich behandelte Bühnenfigur zu reichend zu charakterisieren. Daß Dvořák ein naiver, nicht allzusehr reflektierender Künstler ist, merkt man hier — und nicht immer zum Vorteil — auf Schritt und Tritt; und so erscheinen bisweilen eigene oder sogar fremde Zitate, die ihm unbewußt wiederum in die Feder geflossen sind. Am lebendigsten ist der zweite Aufzug geraten, der Höllenakt, der an grotesken Einfällen nichts zu wünschen übrig läßt.

Katinka und der schließlich doch geprellte Teufel Marbuel sind überhaupt höchst saftige und schon vom Spiel her dankbare Figuren geworden; neben ihnen hat eine bedeutende Rolle nur noch der Schäfer Jirka, der ja zur Lösung des Handlungsknotens das Seinige beiträgt. Irmgard Armgart (Katinka), Karl-Friedrich Hölzke (Jirka) und vornehmlich Manfred Jungwirth (Teufel), die also durchaus im Mittelpunkt des Interesses standen, boten sehr ansprechende Leistungen. Hans Reinmar, der diesmal Regie führte, hätte z. B. im ersten Akt manches noch stärker auflockern können; doch ergaben sich, in den farbenfrohen Bild- und Kostümentwürfen Heinz Pfeiffenbergers, oftmals gute Wirkungen. Am Dirigentenpult sorgte Robert Hanell feinsinnig und mit Bedacht dafür, daß die Dvořáksche Klangwelt sich voll entwickeln konnte.

Werner Bollert

„RUSALKA“

Schwerin

Von Dvoraks Opern hatte in Deutschland „Rusalka“, die in deutscher Erstaufführung 1929 in Stuttgart gegeben wurde und auch vereinzelt an



Anton Dvorák: „Katinka und der Teufel“ in der Komischen Oper, Berlin. Höllenballett. Foto: Simon, Berlin

anderen Bühnen erschien, den relativ größten Erfolg. Das ist begreiflich, da es dem Komponisten bei diesem letzten Bühnenwerk gelang, die Partitur in jenem aus tschechischer Folklore geborenen, aber durchaus persönlichen Stil zu gestalten, der seinem Instrumentalschaffen den Weltruhm eingetragen hatte. Bei den vorausgehenden Opern hatte ihm weder das Vorbild der großen französischen Oper, noch das Richard Wagners den erwünschten Erfolg gebracht; selbst das Beispiel seines Landsmannes Smetana erwies sich nicht als ihm gemäß. Erst mit der „Rusalka“ fand Dvorak seinen persönlichen Opernstil. Ihr Textbuch, das der Chefregisseur des Prager Nationaltheaters Jaroslav Kvapil (1868—1950) an Hand des Andersenschen Märchens von der „Kleinen Meerjungfrau“ dennoch ganz aus der Perspektive seines eigenen Volkstums schrieb, bot Dvorak gute Ansatzpunkte für die musikalische Gestaltung. Die Atmosphäre des romantischen Stoffes fesselte und inspirierte den Komponisten so, daß er das Werk im Verlaufe weniger Monate (1900) niederschreiben konnte.

Wenn das Mecklenburgische Staatstheater seine neue Spielzeit mit dieser Dvorak-Oper eröffnete, so bedeutete das sowohl eine freundliche Geste gegenüber dem tschechischen Volke und seiner Kunst als auch die Dokumentation des Willens, dem Opernspielplan neue Akzente zu geben. Die Premiere war in jeder Weise glanzvoll und fand die volle Zustimmung des Publikums. Für die musikalische Leitung der Oper und ihre Einstudierung hatte man den Chefdirigenten des Prager Nationaltheaters, Prof. Robert Brock, gewonnen, der aus bester musikalischer Tradition seines Landes die Partitur in meisterlicher Weise zum Klingen brachte. Die Mecklenburgische Staatskapelle war ihm dabei ein großartig modulationsfähiger Klangkörper. In der Aufführung wurde auch prachtvoll gesungen; das gilt besonders von Hermann Runge (Prinz). Die Schweriner können sich glücklich schätzen, solchen stimmbegabten und kultivierten lyrischen Tenor an ihrem Theater zu haben. Nicht weniger eindrucksvoll waren Evelyn Schilbach (Rusalka) und Gerhard Hofmann (Wassermann). Die Regie lag in den be-

währten Händen des rührigen Schweriner Operndirektors Erwin Bugge, der auch verständnisvoll die deutsche Bühnenfassung besorgt hatte.

Man darf gespannt sein, ob dieses Schweriner Beispiel der Aufführung einer Dvorak-Oper Schule machen wird.

Hans Erdmann

„RUSLAN UND LUDMILA“

Prag

Im Nationaltheater wurde nach langjähriger Pause „Ruslan und Ludmila“, die zweite Oper des „Vaters der russischen Nationalmusik“, Michail I. Glinka, in neuer Einstudierung aufgeführt. Diese Oper wird als Vorbild der russischen Opernmusik betrachtet. Glinka war der Erste, der in seinen szenischen Werken den allmächtigen Einfluß und die „süße Hegemonie“ der italienischen Melodie zu beseitigen und ihre konventionelle, oft in bloßen Banalitäten sich ertränkende Sprache mit neuem Ausdruck und Inhalt zu füllen wußte. Wiewohl das Libretto nach dem fantastischen Märchen von A. S. Puškin nicht eben glücklich verfaßt ist, erweist sich die Musik Glinkas doch als so lebendig und interessant, daß sie die Aufmerksamkeit der Zuhörer über mehr als vier Stunden zu fesseln wußte. Die neue Einstudierung wurde dem bewährten Dirigenten Zdeněk Chalabala anvertraut, dessen frühere Leistungen in anderen russischen Opern diese Wahl berechtigten. Die Erwartung wurde auch keineswegs getäuscht, denn seine Interpretation war wirklich meisterhaft und brachte alle, auch intimste Schönheiten der Partitur zu voller ausdruckshafter Wirkung. Als Regisseur und Choreograph betonte R. V. Zacharov (Moskau) das Märchenhafte der Oper vielleicht etwas zu stark. In allen Rollen traten erste Kräfte des Nationaltheaters auf, von denen besonders R. Asmus als Held Ruslan, S. Štěpánová als Chazarenfürst Ratmir und H. Thein als Ritter Farlaf zu nennen sind.

Zdeněk Vybírný

STRAWINSKY UND SUTERMEISTER

Kassel

Das Geheimnis, das Neue bei einem indifferenten Publikum durchzusetzen, ist ein geschickter Brückenschlag im rechten Augenblick. Das ist GMD Paul Schmitz zu Beginn dieses Konzertwinters mit Strawinskys Ode (1943) zum Gedächtnis von Natalie Kussevitzy und Sutermeisters Cellokonzert vortrefflich gelungen. Beide Werke (Sutermeisters in Anwesenheit des Komponisten) hatten einen glänzenden Erfolg. In der Ode ist überraschend, wie Strawinsky sich zum persön-

lichen Bekenntnis, zu schlichtem melodischen Ausdruck, zu innerlicher Gefühlskonzentration in fast sphärischen Klängen und transparenter Erdenerne im letzten Satz zurückgefunden hat. Die lichte Auflockerung des Mittelsatzes ins Bukolische sollte man aber nicht als Berechtigung nehmen, um dieses kleine intime Requiem gewohnheitsmäßig beklatschen zu dürfen, wie es hier geschah. Das erst im Juni uraufgeführte Cellokonzert darf in seiner reformerischen Haltung als Markstein dieser Gattung gelten. Sutermeister hatte als ständiger Begleiter seines Cellisten-Bruders eine besondere Beziehung zu diesem Instrument gewonnen, so reizte es ihn, neue Wege zu suchen. Kein abgezirkeltes Konzertieren mit dem Orchester mehr, sondern eine gegenseitige ständige Steigerung dramatisch erregten, dämonischen Duettierens auf inferalischem klangkoloristisch überhitztem Hintergrund zu höchster Spannung und Leidenschaft. Überall spürt man hinter den Klanggebilden den Bühnenmusiker, der auch hier nicht absolut (wenn auch in klarer thematischer Entwicklung), sondern programmatisch ohne Worte gestaltet. Das packte auch den Kühlen, zumal Ludwig Hölscher wie in Zürich auch hier all die unerhörten Schwierigkeiten der eigenartig wilden und doch gebändigten Komposition zusammen mit der sicher mitgehenden Staatskapelle mühelos meisterte.

Gustav Struck

SOMMERFESTSPIELE AN DER ADRIA Split

Zum dritten Mal fanden in der zauberhaft gelegenen dalmatinischen Hafenstadt Split Sommerfestspiele statt und boten den zahlreichen ausländischen Touristen neben den landschaftlichen Schönheiten und historischen Sehenswürdigkeiten auch einen künstlerischen Anziehungspunkt.

Split besitzt ein reizvolles altes Logen-Theater. Für die Sommerspiele stehen jedoch zwei herrliche Freilichtspielstätten zur Verfügung. Der „Peristil“, ein reichgeschmückter und erstaunlich gut erhaltener Säulenvorhof innerhalb des monumentalen Diokletian-Palastes aus dem 4. Jahrhundert bot den einmalig-schönen und akustisch einwandfreien Rahmen für Aufführungen von Sophokles' „Antigone“ und „Ödipus Rex“ und die Opern „Aida“ und „Orpheus und Eurydike“. Eine weitere Spielstätte liegt romantisch am Steilufer der Adria in einem alten Kastelet, das der berühmte jugoslawische Bildhauer Mestrovich renovieren ließ. Zum Kastelet gehört eine kleine

Kapelle, in der auf wandhohen Halbreiefs des Bildhauers die Passion Christi eigenwillig, aber ausdrucksstark dargestellt ist. Im geräumigen Säulenvorhof fanden Bühne und Zuschauer-Sitzreihen Platz. Hier erlebten wir Sinfonische Konzerte, Solisten-Abende und auch Theateraufführungen. Neben Verdis „Requiem“ brachten Chor und Orchester unter Silvio *Bombardelli* eine vortreffliche Aufführung von Carl Orffs „Carmina burana“. Die Ballettabende boten neben Prokofieffs „Romeo und Julia“ ein zeitgenössisches jugoslawisches Werk, „*Stranac*“ (Der Fremde), nach einer alten dalmatinischen Volkssage, mit der Musik des Splitter Intendanten und Dirigenten *Bombardelli*. Die beiden sinfonischen Konzerte standen unter der Leitung deutscher Dirigenten, des Schweriner Generalmusikdirektors Dr. Karl *Schubert* und des Westberliner Volker *Wangenheim*. Weitere Namen aus der langen Reihe der in- und ausländischen Gäste: Lovro von *Matacic* (Berlin, Dresden), Dmítar *Uzunov* (Sofia), Nada *Putter-Gorl*d (Berlin), Sonja *Barbieri* (Zagreb), Alfred *Kitchin* (London), *Adriana Brugnolini* (Rom), *Marija Crnobori* und *Tomislav Tanhofer* (Belgrad).

Die Splitter Sommerspiele besitzen noch nicht die Tradition mancher anderer Festivals. Die Fülle des Gebotenen und das Niveau der diesjährigen Aufführungen dürften im Verein mit der Schönheit der Adriaküste und den zahlreichen Denkmälern einer kulturell hochstehenden Vergangenheit jedoch Gewähr dafür sein, daß auch diese Sommerspiele alljährlich vielen Tausenden von Besuchern Erholung und Entspannung bringen werden. Ingrid Seitz

FESTSPIELTREFFEN DER „JEUNESSES MUSICALES“

Bayreuth

Unter Leitung von Studienrat Otto *Daube* (Hattingen) fand das internationale Festspiel-treffen der Jeuneses Musicales in Bayreuth statt. Wie auch schon in den vergangenen Jahren, versammelten sich wieder Jugendliche aus der ganzen Welt, um hier, an der Stätte seiner Wirklichkeit, das große Werk Richard Wagners erleben zu dürfen. Im Rahmen dieses Treffens war es möglich, den jungen Menschen ein reichhaltiges Programm bieten zu können. Es wurde dadurch erreicht, daß die Teilnehmer sich wirklich ernsthaft mit den vielen Problemen, die Wagners Kunst aufwirft, beschäftigten und langsam begannen, dieses Werk mit selbst erarbeiteter Erkenntnis zu durchdringen. Bei Einführungsvorträ-

gen in Wagners „Ring des Nibelungen“ und in die anderen Inszenierungen dieses Jahres bewies *Daube* seine große Kennerschaft des Wagnerschen Werkes und sein großes pädagogisches Geschick, schwierige Werke dem Publikum nahe zu bringen. *Manfred Knorr* (Berlin) hielt einen Vortrag über das Thema: „Richard Wagners Bedeutung für die junge Generation“. Er war bemüht, den jungen Menschen neue und tiefere Betrachtungsmöglichkeiten des Wagnerschen Oeuvres zu vermitteln, ferner versuchte er Klarheit über den oft erwähnten Antisemitismus Wagners und seinen angeblich vorhandenen, übersteigerte Nationalismus zu geben, da gerade diese beiden Probleme viele junge Menschen vor unlösbare Aufgaben stellen. In einer nachfolgenden Diskussion zeigte es sich dann wieder sehr deutlich, wie bereit die jungen Menschen sind, auf alle Schwierigkeiten, die sich bei einer genauen Betrachtung des Wagnerschen Werkes ergeben, einzugehen. Die These aber, die heutige Jugend sei mit Wagner „fertig“, wurde bei dieser Gelegenheit auf das glänzendste widerlegt.

Im ersten Konzert gelangten u. a. Werke des jungen Richard Wagner zur Aufführung, so u. a. Ausschnitte aus den beiden Klaviersonaten, Szenen zu Goethes Faust, ein Duett aus der Jugendoper die „Feen“ und die bravouröse Arie „Maria Stuarts Abschied von Frankreich“, welche der junge Wagner in seiner Pariser Not und Leidenszeit komponierte und die schon erstaunliche Anklänge an die späteren Werke aufweist. Das zweite Konzert war im wesentlichen der „Neuen Musik“ gewidmet. Zu Höhepunkten des Abends wurden die Gesänge aus dem „Marienleben“ von Hindemith sowie die „Sonatine pour le piano“ von Ravel. Die Kompositionen des Wiener Schönbergschülers Hans-Erich Apostel hinterließen einen zwiespältigen Eindruck, obwohl sich alle Ausführenden die denkbar größte Mühe gaben.

Anläßlich des 80jährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele hielt Dr. Kröplin einen anregenden Vortrag über die Entwicklung der Festspiele. — So waren die Tage von Bayreuth angefüllt mit reger Tätigkeit und ließen wohl in allen Teilnehmern des Treffens den Wunsch aufkommen, im nächsten Jahre sich dort wieder zu begegnen. Es bleibt zu hoffen, daß dieses Treffen im nächsten Jahre noch eine Erweiterung der Möglichkeit erfährt, um so zu erreichen, daß eine

noch intensivere Arbeit und eine noch genauere Durchdringung des Stoffes geleistet werden kann.

Manfred A. Knorr

CHÖRE ZU GAST

Baden-Baden

Apollo ist wirklich ein „königlicher“ Chor, dem Königin Juliane Schutzherrin ist. Vor drei Jahren konnte er auf 100 Jahre stolz zurückblicken als einer der frühesten und bedeutendsten Chöre der Niederlande. George Stam, der Direktor des „Amsterdamsch Conservatorium“, wußte mit seinem präzisen echt vokalem Dirigieren, mit Stimmkultur und Chordisziplin von vornherein Zuversicht zu wecken. Das von Othegraven gesetzte alte Kirchenlied „Ruf an Sanct Raphael“ hinterließ starke Eindrücke. Erstmals hörte man in Deutschland „Groß ist der Herr“ von Fred J. Roeske, der den Chor von 1896 bis 1953 geleitet und zur Höhe geführt hatte. Zwei Humoristica ließen dann noch den Schalksnarren frei: Zelters „Sankt Paulus“, der auch Goethe so gut gefallen hatte, und das köstliche „Bauernfest“ von Sem Dresden, dem Gründer und 1. Direktor des „Amsterdamsch Conservatorium“. Der auch in Deutschland durch Messen und Novalisvertonungen bekannt gewordene Niederländer Diepenbrock (1862–1921) war mit der Matthison-Vertonung „Tibur“ vertreten.

*

Baden-Badens Kurgarten wurde noch nie so schnell zur Weihestätte tiefer Andacht wie durch die ersten Gesänge der Smith College Chamber Singers dieses wundervollen Studentinnenchors aus Northampton (Mass. USA). Iva Dee Hiatt, die ihn vor erst sechs Jahren gründete, verstand es, ihn durch suggestive Zeichengebung und eigenes Sichversenken in die Wunder des Chorgesanges zu Höchstleistungen der Stimmkultur und beseelten Vortrags zu begeistern, die um so eindringlicher wirken, als sie ohne Präntention, sehr natürlich und ohne jede Überspanntheit dargeboten wurden. Geistliche Chöre von Jacobus Gallus, Josquin des Prés, Orlando di Lasso und einem englischen Anonymus des 14. Jahrhunderts bestätigten, mit welcher Begeisterung diese Studentinnen musizieren. Eine besondere Überraschung wurden die Klagelieder des Jeremias, die François Couperin, den man gemeinhin nur als Suitenkomponist seiner graziösen, anmutigen und charakteristischen Cembalosachen kennt, mit einer Kontrapunktik und Chorführungskunst vertonte, die höchste Achtung erzwingen. Nach diesen überzeugenden Beweisen vornehmster, unauffälliger,

aber gewissenhaft erarbeiteter Chordisziplin im alten Kirchenstil folgten selten so schön gehörte Spiritual songs, zunächst ein Negro Spiritual in der behutsamen und folkloristisch getreuen Bearbeitung von William Dawson: „There is a barm in Gilead“, dann ein geistliches Volkslied, ein Shaker song, aus den Kreisen der den Quäkern nahestehenden Shaker (Schüttler), das Aaron Copland in recht sangbaren Chorsatz kleidete.

Friedrich Baser

ZBISKO

Gera

Das Künstlerehepaar Eva Hein-Knuth, Opernsängerin in Karl-Marx-Stadt, und Richard Hein, Opernspielleiter in Gera, hat mit der Dialogoper „Zbisko“ ein gegenwartsnahes Drama geschaffen, das Spiegel der geschichtlichen Wirklichkeit sein und der Idee der Völkerverständigung dienen will. Die Handlung spielt im besetzten Polen nach der Katastrophe von Stalingrad und versinnbildlicht an dem Einzelschicksal der schuldlos getöteten Bauerntochter Maria und des verfolgten Knechtes Zbisko die Not des mißhandelten polnischen Volkes. Die Dichterin löst den Konflikt eines menschlich fühlenden jungen deutschen Arztes dadurch, daß sie ihn sich den Widerstandskämpfern anschließen läßt. Die Dichtung hat den Vorzug dramatischer Spannung; doch haften ihr im Aufbau, in der primitiven Schwarzweißmalerei der Charaktere und in der sprachlichen Gestaltung noch die Mängel eines Erstlingswerkes an. Erfindung und Können sind der Musik Richard Heins nachzurühmen; sie geht vom Gesang aus und charakterisiert die seelischen Stimmungen und die völkischen Gegensätze in einer von der Folklore nicht wesentlich beeinflussten, modernen, teilweise auf Hindemith hinweisenden Tonsprache. Lineare Stimmführung beherrscht die eigenklängige Instrumentation. Intendant Eggeraths Inszenierung war auf textliche Retuschen und unter Aufopferung schöner Musiknummern auf Straffung der Handlung bedacht. Mit MD Reinhard als Dirigenten hatte „Zbisko“ einen verheißungsvollen Premierenerfolg.

Eugen Püschel

BÖHMISCH-

ÖSTERREICHISCHE KAMMERMUSIK Bamberg

Die Bamberger Neue Residenz beherbergt seit Anfang Juli die beiden großangelegten Wanderausstellungen ostdeutscher (sakraler und profaner) Gegenwartskunst auf ihrem Wege durch die bedeutendsten westdeutschen Städte, eine imponierende Schau von Kubin und Corinth bis zu

den Jüngsten. Mehr noch als andernorts war man in Bamberg bemüht, die Aussagekraft der Ausstellungen durch eine Reihe begleitender Vortragsveranstaltungen zu erhöhen. Mit einem Kammerkonzert im kerzenerleuchteten Kaisersaal der einst fürstbischöflichen Residenz bot die Kammermusikvereinigung der Bamberger Symphoniker (Anton Weigert, Johannes Pelnasch, Paul Pisinger, Hans Melzer und Robert Gerstner) den Glanz- und Gipfelpunkt der Vortragsreihe. Zwischen dem köstlichen Streichquartett Es-dur op. 125,1 von Franz Schubert stand ein Werk zeitgenössischen ostdeutschen Schaffens — das Klarinettenquintett op. 33 von Egon Kornauth. Kornauth, 1891 zu Olmütz in Mähren geboren, Professor am Mozarteum in Salzburg, war — selbst ein Pianist von hohen Graden — jahrelang als Kammermusiker und als Klavierbegleiter der Liedersängerinnen Gertrude Pitzinger und Elisabeth Schwartzkopf in aller Welt der beste Interpret seiner Werke. Das Klarinettenquintett op. 33 entstand 1930 nach seiner mehrjährigen Tätigkeit in Holländisch-Indien. Gleich das ergreifend schöne fis-Moll-Thema des ersten Satzes zeigt den für Kornauth charakteristischen, heute so selten gewordenen Herzton. Der Mittelsatz wird beherrscht von der über Streichharmonien voll herbem Wollaut frei dahinphantasierenden Klarinette; mitten darin eingebettet ein Scherzo, das einen ganz virtuos-klarinetistischen voraussetzt. In die schwerblütige lyrische Stimmung des letzten Satzes mischt sich vorübergehend wie ein Jubelklang weinseliger Fröhlichkeit ein graziöses Marschthema. Das Werk ist dem kürzlich unerwartet früh verstorbenen Meisterklarinetisten der Wiener Philharmoniker Leopold Wlach gewidmet, der es seit seiner Uraufführung 1933 mehrfach gespielt hat. Für den blutjungen Robert Gerstner (Bamberg) war dieser Abend ein höchst eindrucksvoller Start. Der nach dem Werk spontan losbrechende Beifall war herzlich und anhaltend. So wurde dieser Abend zugleich zu einer erfreulichen nachträglichen deutschen Huldigung zu Egon Kornauths 65. Geburtstag, der im vergangenen Mai in ganz Österreich mit betonter Herzlichkeit begangen worden ist.

August Kurt Laßmann

ZWEI NEUE KONZERTE

Baden-Baden

Wenige Tage nach der Aufführung des Violinkonzerts von Miklos Rozsa auf dem Los Angeles Festival fand das Werk den Weg zu unserem Kontinent. Seine europäische Taufe erhielt es in

Baden-Baden, wo der Solist Denes Zsigmondy zusammen mit dem Symphonie- und Kurorchester unter GMD C. A. Vogt die Novität im Rahmen eines Sonderkonzerts vorstellte. Den Publikumerfolg — in Amerika wie auch in Baden-Baden — dankt sie ihrer virtuos-anlage und leichten Faßlichkeit. Der Komponist ist keineswegs ein avantgardistischer Draufgänger. Er wendet zwar eine Reihe satztechnischer Praktiken der Neuen Musik an: Taktwechsel, Mixturen, Quartenharmonik und Tonalitätsschichtungen, doch wirken sie weniger als Stilmittel denn als Reizzutat in einer Klangwelt, die sich unverhüllt auf der geistigen Basis der Spätromantik bewegt. Melodische und rhythmische Bezugnahme auf die Volksmusik der ungarischen Heimat tritt in kosmopolitischer Glättung als Nationalkolorit bestimmend in den Vordergrund. Zum romantischen Phänomen des Folklorismus gesellt sich die endromantische Orchesterpolyphonie aus der Schule Hermann Grabners; sie charakterisiert die Faktur des auf weite Strecken hin reichlich dichten, ja überladenen Orchestersatzes. Das Werk steht zwischen den Zeiten; seine im Wesen retrospektive Haltung verbietet das Wagnis. Die Aussage hält sich auf der Linie einer übersichtlich montierten Oberflächenkunst mit der Anschaulichkeit erfolgreicher Filmmusik; üppige Gesangsthemen und vielfältige bravouröse Effekte geben dem Soloinstrument alle virtuos-entfaltungsmöglichkeiten, die Denes Zsigmondy mit technischer Brillanz und musikantischem Impetus ausnützte.

*

Josef Häusler

Im Südwestfunk setzte sich Ernest Bour erfolgreich für das 2. Cellokonzert von Leo Koscielnny, dem Solocellisten des SWF-Orchesters, ein, der den außerordentlich schwierigen Solopart selber sehr eindrucksvoll spielte. Die Uraufführung der Neufassung ließ ein ins feinste geformtes Werk erkennen, das unsere Cello-literatur recht beachtlich bereichert. Das Werk ist eminent sinfonisch ausgeführt, so daß man von einer Sinfonie mit obligatem Cello sprechen könnte. Der dramatische Dialog zwischen Soloinstrument und voll ausgenutztem großen Orchester ist dicht und überzeugend. Die ungewöhnliche Virtuosität ist in keinem der Sätze Selbstzweck; Melodik und Harmonik sind total, aber so sicher eingeprägt und espressiv, daß nie Formelhaftes stört; Rhythmik und Dynamik sind vital, ohne jemals gegen die Natur und Eigenheit des Cellos oder anderer Instrumentalgruppen zu verstoßen. Auch

darin übertrifft Koscielny seinen einstigen Meister Julius Klengel, daß selbst Pizzicati und ausgesuchte Strichartenkünste, Flageolets usw. ganz in den Dienst von Ausdruck und Form gebannt sind. So läßt das Werk das Niveau eines sogenannten „Virtuosenkonzerts“ weit unter sich. Der Mittelsatz verrät kammermusikalische Nei-

gungen, während das Finale, in motorischer Toccata einsetzend, zu ausgesprochen sinfonischen Höhepunkten geführt ist. Ohne ins Experimentelle zu verfallen, erreicht Koscielny einen persönlichen Stil, der weitere wertvolle Beiträge, wenigstens im Bereich seines Cellos im Dialog mit großem Orchester, erwarten läßt. *Friedrich Baser*

MUSICA-UMSCHAU

Heinrich Schütz—
kein „Großer Deutscher“ mehr?

In diesem und im nächsten Jahr erscheint im Propyläen-Verlag bei Ullstein in Berlin in neuer Ausgabe vierbändig das Werk „Die großen Deutschen“, dessen Vorgänger, ebenfalls „Die großen Deutschen“ genannt, vor 20 Jahren, 1935 bis 1937 in fünf Bänden herausgekommen war. Da für die neue Ausgabe, deren erste zwei Bände bereits vorliegen, ein Gesamtplan veröffentlicht worden ist, liegt es nahe, das neue Werk hinsichtlich seines Gesamt-Inhalts mit dem alten zu vergleichen.

Zwischen den im „Dritten Reich“ erschienenen und den heute erscheinenden Bänden zeigen sich, wie zu erwarten, beträchtliche Unterschiede. So wird es wohl jeder für selbstverständlich halten, daß in der neuen Ausgabe der „Großen Deutschen“ Schlageter, einer der Helden, und Horst Wessel, der „Dichter“ des Kampfliedes des „Dritten Reiches“ fehlen. Wenn, wie es ja nötig ist, gewählt und gewogen werden muß, dann haben wir gewiß in die beschränkte Zahl der Großen, denen in einer „deutschen Biographie“ ein Beitrag gebührt, heute andere Gestalten aufzunehmen als solche Zeiterscheinungen eines bestimmten Jahrzehnts.

So zeigt die neue Ausgabe im Vergleich mit der früheren viele Änderungen, Streichungen und Hinzufügungen. Gewiß ist es dabei unmöglich, daß eine Auswahl je dem Geschmack und Urteil aller entspreche. Sei sie, wie sie sei, nur auf die gute Hälfte der behandelten Gestalten werden sich alle einigen; für die übrigen gibt es keine allseits und sicher befriedigende Wahl. Bedenkt man die schwere Lage, in der sich Herausgeber eines nicht nur Sammel-, sondern eben gerade Wahlwerkes stets befinden, so wird man mit Kritik zurückhaltend sein. Denn es gibt niemanden, der eine Auswahl erstellen könnte, die keine

Kritiker fände, niemanden, der hier einer Kritik zu entgegen vermöchte.

Trotzdem ist zu der Wahl der in der neuen Ausgabe der „Großen Deutschen“ behandelten Komponisten ein Bedenken vorzubringen, das nicht persönlicher Sicht oder Liebhaberei entspringen dürfte, sondern der Überschau über die Geistesgeschichte und einer Wertung, die nicht tages- oder jahrhundertgebunden, sondern durchaus überzeitlich ist. Es handelt sich um folgendes:

Die „Großen Deutschen“ von 1935/1937 enthielten Monographien von vierzehn Musikern, und zwar von Heinrich Schütz, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Richard Wagner, Anton Bruckner, Johannes Brahms und Max Reger. Dreizehn von diesen vierzehn Komponisten widmet auch die neue Ausgabe einen Beitrag, allen von Händel bis Reger genannten. Heinrich Schütz aber ist verschwunden; dafür sind drei Komponisten aus jüngerer Zeit aufgenommen: Hugo Wolf, Richard Strauß und Arnold Schönberg.

Mit diesen Gedanken soll keineswegs gegen diese neu zu den „Großen Deutschen“ gerechneten Musiker polemisiert werden. Sie alle haben zweifelsohne ihre Verdienste. Hugo Wolfs Lieder sind längst Allgemeingut der musikalischen Welt. Richard Strauß ist neben Mozart und Wagner der dritte deutsche Opernkomponist, dessen Werke tatsächlich auf allen Bühnen leben. Arnold Schönberg, so wenig auch seine Werke allgemein anerkannt oder gar in den Konzertsälen zu hören sind, muß mindestens als mächtiger Anreger, als bedeutende Persönlichkeit zu den „Großen Deutschen“ gezählt werden. Nichts gegen diese drei!

Und dennoch! Wenn es sich um eine Rühmung der großen Deutschen handelt, die über die Jahr-



Walther Hensel

Foto: Else Hege, Naumburg

hunderte hin wirken oder die im Werden des Ganzen besonders repräsentativ stehen, dann kann dem Überschauenden kein Zweifel sein, daß Heinrich Schütz eine Erscheinung von größerer Bedeutung ist als Hugo Wolf, Richard Strauß und Arnold Schönberg. Dafür spricht schon eine sehr einfache Überlegung. Für die letzten hundert Jahre gibt das Werk „Die großen Deutschen“ nicht weniger als sieben Komponisten als besonders wichtig an. Heinrich Schütz aber stand in seinem Jahrhundert — auf der Ebene, auf der die in Betracht kommenden Urteile gelten — allein. Er hat als erster großer Deutscher im Reich der Tonkunst den deutschen Geist im größten Format vertreten. Er ist Gipfel einer durch das 15. und 16. Jahrhundert sich hinziehenden innerdeutschen Musikbewegung. Als „Vater aller Musicorum“ war er in seiner Zeit ebenso „*praeceptor Germaniae*“, wie es ein Jahrhundert vorher Philipp Melancthon auf dem Gebiet der Theologie und Pädagogik gewesen ist. Heinrich Schütz hat als bedeutendste und stärkste Musikerpersönlichkeit die Tradition deutscher Musik durch die Nöte des 30jährigen Krieges hindurchgeführt. Und wenn er auch den nachfolgenden Jahrhunderten nur ein schemenhafter Begriff gewesen ist, so sind um

so erstaunlicher und beglückender die Wirkungen, die seine Werke auf unsere Zeit ausstrahlen und die sich in der Schöpfung der zeitgenössischen Kirchenmusik als mannigfache geistige Verwandtschaft niederschlagen. Heinrich Schütz, der zu seiner Zeit der „größte“ deutsche Musiker war und dessen Vokalwerke heute wieder ein viel musiziertes und geistesmächtiges Allgemeingut der evangelischen Kirche darstellen, ist, objektiv betrachtet, zweifellos zu den „Großen Deutschen“ zu rechnen.

Wo also ist Heinrich Schütz geblieben? Hat bei dem neuen Plan der „Großen Deutschen“ niemand mitgewirkt, der in der Geschichte der Musik bewandert ist? Oder wurde hier eine Perspektive angewendet, die das räumlich und zeitlich näher Liegende auf Kosten des ferner Liegenden überbewertet? In einem Werk mit dem anspruchsvollen Titel „Die großen Deutschen“ sollte das nicht der Fall sein, und es ist zu hoffen, daß dem bei einer abermals neuen Auflage des Werkes Rechnung getragen wird. „Ehrt eure deutschen Meister“.

Bernhard Martin

IM MEMORIAM

Walther Hensel († 5. 9. 1956)

Als Sohn eines Seidenwebers und einer volksliedkundigen Mutter wurde Julius Janiczek (Hensel ist die Verdeutschung des tschedisierten Namens) am 8. September 1887 in Mährisch-Trübau geboren. Schon früh, durch die Mutter, die Schule und den Wandervogel, fand er zu den Quellen der Musik, sammelte Volkslieder, studierte Philologie und wurde durch seine Liederbücher und die von ihm geleiteten Singwochen einer der wesentlichsten Anreger der musikalischen Erneuerungsbewegung. Die erste Singwoche, im Jahre 1923, fand in Finkenstein bei Mährisch-Trübau statt. Ihr folgten bis heute weit über tausend vom Finkensteiner Bund und später vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik durchgeführte Sing- und Musizierwochen. Durch diese von Walther Hensel und seiner ersten Frau, Olga Hensel, geprägte musikalische Erziehungsform haben ungezählte Menschen aller Altersstufen und aller Berufsgattungen (die Berufs-Musiker zuletzt!) einen neuen Zugang zum Volkslied und zur Musik überhaupt gefunden. Mit ungewöhnlichem Spürsinn für das Echte, kompromißlos und scharf für sein Anliegen eintretend, hat Walther Hensel unendlich viel für das deutsche Musikleben getan. Von wenigen Ausnahmen abgesehen vollzog sich

sein Leben auf Singwochen. Eine bleibende Stätte des Wirkens und des Wohnens war ihm nie beschieden.

Seine Liedersammlungen „Der singende Quell“, „Das aufrecht Fähnlein“, die „Finkensteiner Liederblätter“ und andere sind durch die aus der Vergessenheit hervorgehobenen Volksliedschätze und durch die der Weise dienenden Sätze bedeutende Dokumente auf dem Wege der Singbewegung geworden und nach wie vor Fundgruben für den Musikfreund.

Walther Hensel lebte im letzten Jahrzehnt sehr zurückgezogen, während sich die von ihm entfachte Bewegung erneuernd in viele Bereiche des Musiklebens, insbesondere der Schule, der Kirchenmusik und der Jugendmusik entfaltete. R. B.

Felix Mottl (1856—1911)

Während Felix Mottl im allgemeinen hauptsächlich als Bayreuth-Dirigent bekannt ist, weiß man über sein internationales Wirken, das im Kulturaustausch, besonders mit Frankreich, neue Wege beschritt, recht wenig. In der Badischen Residenz Karlsruhe übernahm er seit 1881 das Erbe der verheißungsvollen Ansätze Baden-Badener internationaler Musikfeste seit der Uraufführung des erweiterten „Stabat Mater“ von Rossini 1842 durch H. Panofka. Zweifellos haben die Großherzöge von Baden-Baden ihr „Musterländle“ dieser internationalen Aufgabe gern geöffnet und die Bestrebungen des Österreicher Felix Mottl tatkräftig unterstützt. Daß er damit Erfolg hatte, bestätigt u. a. der französische Musikschriftsteller Gustave Samazeuilh in seinem 1947 erschienenen, in Deutschland noch kaum bekanntgewordenen Erinnerungswerk „Musiciens de mon temps“, in dem er diesem internationalen Wirken Mottls ein besonderes, sehr anerkennendes, Kapitel widmet. Samazeuilh war persönlich mit Mottl befreundet und gleich Romain Rolland bemüht, den deutschen Musikeignissen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. So kam er verschiedentlich mit einem kleinen Kreis französischer Musikkritiker nach Karlsruhe und Baden-Baden. Mottl setzte sich mit Begeisterung für Berlioz und César Franck ein, auch Werke von Gounod, d'Indy, Chausson, Ducas, Magnard und anderen französischen Komponisten führte er auf. Für Chabriers wildgenialische Musenkinder brachte er besonderes Verständnis auf und trat für „Gwendoline“ so begeistert ein, daß die Karlsruher ihr in der Hof-

oper fünf Jahre vor den Parisern zujubeln konnten (1888). Den überraschendsten Beweis intimer Einfühlung erbrachte Mottl mit Orchestrierungen von Chabriers „Bourrée fantasque“ und den originellen „Valse romantiques“.

Mottl wäre der berufene Musiker gewesen, erstmals die ungekürzte Ring-Tetralogie in Paris herauszubringen, nachdem seine Erfolge auch in Paris die Wege dazu bereitet hatten; aber die politische Spannung zwischen beiden Nachbarländern blieb noch lange nach 1870 stark und verteilte Mottls Bestrebungen ungestörten internationalen Musikaustauschs. Dennoch gelang es ihm, die Bayreuther Kunst zu einem Treffpunkt aller verständigungsbereiten Künstler auszuwerten. So gewann er auch erste Pariser Künstler zu opferbereiter Mitarbeit am Bayreuther Werk.

Die persönliche Freundschaft zwischen Mottl und Chabrier wurde durch ihr Wiedersehen bei den Bayreuther Festspielen ständig erneuert. Bei Mottl holte sich Chabrier seine ungewöhnlichen Kenntnisse des Wagner-Stils, die ihm und Vincent d'Indy wie dem Dirigenten Lamoureux bei der einzigartigen und für die französische Musikbewegung so denkwürdigen Lohengrin-Aufführung von 1887 wertvoll wurden. Diese Pariser Wagner-Freunde sind übrigens auf einem Gemälde von Fantin-Latour „Autor du piano“ vereinigt. Als 1893 Chabriers „Gwendoline“ in Paris aufgeführt wurde, lag ihr Komponist bereits sterbenskrank, aber Mottl führte 1897 seine „Bourrée fantasque“ auf, wie er bis zu seinem ergreifenden Dirigententod, da ihm im „Tristan“ der Taktstock entsank, seiner internationalen Mission treu diente.

Friedrich Baser

Conrado del Campo (1878—1953)

Leopold Stokowsky brachte bei seiner letzten Europatournee in einem Gastkonzert mit dem Madrider Symphonischen Orchester unter anderem die „Fantasia Castellana“ (Kastilianische Fantasie), eines der letzten und bedeutendsten Konzerte für Klavier und Orchester des Madrider Komponisten Conrado del Campo zur Aufführung. Conrado del Campo pflegte als Komponist alle musikalischen Gebiete und schöpfte aus dem unversiegbaren Urquell des Volksliedes und -tanzes. Sein Werk umfaßt unter anderen 14 Quartette, mehrere Symphonische Dichtungen und andere Orchesterwerke und Konzerte, Messen, Sonaten, Lieder, 13 Opern und über 20 „Zarzuelas“. Er

war ebenso bedeutend als Bratschist und später als Leiter des Madrider Symphonischen Orchesters und des Nationalen Rundfunk-Orchesters, wie als angesehener Kritiker und unentwegter Vorkämpfer spanischer Musik. In seinen Kompositionen distanzierte er sich bewußt vom französischen Impressionismus und knüpfte mehr an die deutsche Tradition an. Zu seinen persönlichen Freunden zählte Richard Strauß. Über 30 Jahre Professor für Komposition am Madrider Konservatorium, wurde Del Campo Vorbild der jüngeren spanischen Komponisten. 1932 wurde er in die „Königliche Akademie der schönen Künste“ aufgenommen und 1946 mit dem „Großen Kreuz Alphons X. der Weise“ ausgezeichnet.

Der „Verein der Schüler und Freunde des Maestro Conrado del Campo“, der nach dem Tode des Meisters gegründet wurde, und dessen Sitz im Madrider Konservatorium ist, ernannte den Dirigenten Stokowsky anlässlich jenes Konzertes zu seinem ersten Ehrenmitglied. Der Verein bemüht sich jetzt um die Veröffentlichung der Werke des Meisters, darunter der erwähnten „Fantasía Castellana“, des Quartetts „Caprichos Románticos“, und der Symphonischen Dichtung „Bocetos Castellanos“, von welchen die beiden letzten demnächst auch in Deutschland aufgeführt werden sollen.

R. C.



Conrado del Campo
nach einem Ölgemälde von Hans O. Poppenreuter

Alexander Wunderer († 29. 12. 1955)

In Zinkenbach (bei St. Gilgen) am Wolfgangsee (Salzkammergut) verschied hochbetagt der Meisteroboist und langjährige Vorstand der Wiener Philharmoniker, Prof. Alexander Wunderer. Am 11. April 1877 in Wien als Sohn des Bühnenkapellmeisters der Hofoper Anton Wunderer geboren, absolvierte er mit Auszeichnung das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde und trat 1900 in den Verband der Hofoper und der Wiener Philharmoniker ein, die ihn 1923 zu ihrem Vorstand wählten, als der er im gleichen Jahr die zweite Reise des Orchesters nach Südamerika leitete. Schon 1913 hatte er die Wiener Bachgemeinde begründet, an deren Spitze er sich zeitlebens unermüdlich für die Verbreitung der Bachschen Werke einsetzte. Seit 1919 wirkte er als Professor für Oboe und Kammermusik an der Wiener Staatsakademie für Musik und an der Wiener Musikhochschule. 1927 wurde er zum Regierungsrat, 1932 zum Ehrenvorstand der Wiener Philharmoniker ernannt.

1937 trat er in den Ruhestand und zog sich an

den Wolfgangsee zurück, auch dort weiterhin kompositorisch, schriftstellerisch und vor allem pädagogisch tätig. Nach 1945 stellte er sich dem Salzburger Mozarteum zur Verfügung, wo er jahrelang wieder Oboe und Instrumentenkunde unterrichtete und die Bläserkammermusik leitete. Noch im hohen Alter folgte er einem Ruf an die Sunny Hills School in Wilmington, Delaware, USA, wo er noch zwei Jahre wirkte, bis er 1951 endgültig an seinen geliebten Wolfgangsee heimkehrte. In den letzten Lebensjahren war er, nach einem Unfall, späterhin überdies nach einem Schlaganfall, halbseitig gelähmt, dauernd ans Bett und an den Krankenstuhl gefesselt, doch bis zuletzt geistig regsam und ungebrochen, bis ihn schließlich ein sanfter Tod von langem Siechtum erlöste.

Für seine Verdienste um das Musikleben Österreichs war er mit dem Hofrattstitel sowie mit dem goldenen Ehrenzeichen der Republik Österreich und der Ehrenmedaille der Stadt Wien ausgezeichnet worden.

Egon Kornauth

ZUR ZEITCHRONIK

Ernste Musik stark gefragt

Angeschlossen sind ... und der Sender „Washington Good Music Station“. Durch diese Ansage vor der Übertragung der diesjährigen Salzburger Festspiele wurden viele deutsche Hörer zum ersten Mal auf eine Einrichtung aufmerksam, die sich in den Vereinigten Staaten eines großen Zuspruchs erfreut. Der „Sender der guten Musik“ entstand, wie die meisten der etwa 20 amerikanischen Rundfunkunternehmen ähnlicher Art, in den Jahren nach dem letzten Weltkrieg. Es war 1946, als sich einige Freunde ernster Musik in der Hauptstadt der Vereinigten Staaten zusammensetzten, um das Radioprogramm „zu revolutionieren und geistig zu heben“, wie sie wörtlich erklärten. Das Ergebnis dieser Besprechung war die Gründung des Senders „WQQW“ (Wonderful Quality — Quality Wonderful), der am 7. Januar 1947 begann, „viel Musik und wenig Reklame“ auszustrahlen. Das war ein Wagnis, denn die meisten Rundfunkgesellschaften der Vereinigten Staaten sind Privatunternehmen, die in ihrem Programm laufend bezahlte Werbesendungen für Wirtschaft und Handel bringen müssen, wenn sie nicht in finanzielle Schwierigkeiten geraten wollen. In diese Lage kam der neue Sender schon recht bald, und am Ende der ersten sechs Monate seines Bestehens schienen die Pessimisten mit ihrer Voraussage recht zu behalten, die Washingtoner Geschäftswelt werde — bei viel guter Musik und wenig Reklame — kaum das erforderliche Interesse aufbringen.

Als alles schief zu gehen schien, erinnerte sich einer der Mitbegründer des Senders an den ehemaligen Redakteur der Zeitschrift „Life“, Robert Rogers. Dieser hervorragende Musikkenner und erfolgreiche Werbefachmann erklärte sich dann zu dem Wagnis bereit, die Weiterführung des Senders der guten Musik trotz des bisherigen Mißerfolges zu übernehmen. Der musische Businessman begann seine Aufgabe mit drastischen Methoden. Eines Morgens wurde die um diese Zeit übliche Sendung symphonischer Werke plötzlich abgebrochen und dann hörten die Washingtoner an Stelle eines der Brandenburgischen Konzerte von Bach, das laut Programm folgen sollte, eine flotte Jazzkomposition.

Die Reaktion war überraschend. Noch in derselben Stunde setzte ein Proteststurm ein, der alle Erwartungen übertraf. Die sonst so stillen und

zu keiner Äußerung zu bewegenden Freunde guter Musik blockierten mit ihren Anrufen die Telefonzentrale des Senders. Am nächsten Tage wurde das Experiment wiederholt, aber diesmal mit der Erklärung, daß mit diesem Versuch festgestellt werden solle, ob die Hörer lieber leichte Unterhaltungsmusik oder Symphoniekonzerte hören, „Schreiben Sie uns bitte Ihre Meinung“. Tausende von Karten, Briefen und Telegrammen, die daraufhin eintrafen, beseitigten alle Zweifel. Hausfrauen, Geschäftsleute, Lehrer, Schüler, Studenten und sogar Taxifahrer, die in ihren Wagen die Sendung empfangen hatten, sie alle wollten ernste Musik. Innerhalb von zehn Tagen wandten sich insgesamt 11 000 Hörer energisch gegen die angeblich geplante Änderung in der Programmgestaltung — und in der gleichen Zeit erhöhten sich die Aufträge der Industrie für Werbesendungen um das Achtfache. Heute ist der Washingtoner Sender für gute Musik nicht nur ein gewinnbringendes Unternehmen, sondern auch eine von allen Bevölkerungsschichten anerkannte kulturelle Einrichtung. Dieser Erfolg ist um so beachtlicher, als es allein in Washington 25 Radiosender gibt — 13 auf Mittel- und Kurzwelle, 12 auf Ultrakurzwelle.

Zu den Hörern der Good Music Station gehören nach Mr. Rogers Ansicht jedoch nicht nur die älteren Anhänger klassischer Komponisten, sondern auch viele Jugendliche und Erwachsene, die plötzlich eine Liebe zur ernsten Musik entdeckten. Diese Auffassung wird durch die Tatsache bekräftigt, daß in den Vereinigten Staaten während der letzten Jahre wesentlich mehr Schallplatten mit Aufnahmen klassischer Musik gekauft wurden als je zuvor.

Wenn auch zu gewissen Zeiten ausgewählte leichte Musik gebracht wird, so liegt das Schwergewicht der Sendungen doch auf Symphoniekonzerten und Kammermusik. Ein Tagesprogramm beginnt beispielsweise mit einer Kantate von Bach, dann folgen ein Concerto grosso von Corelli, ein Flötenkonzert von Friedrich dem Großen, und daran schließen sich Werke von Mozart, Ravel, Haydn, Tschairowski und Bruch. Im Montagsprogramm steht übrigens eine besonders beliebte Darbietung — die Sendereihe „Musik aus Deutschland“.

(AD)

Die Quarzlampe im Geigenbau?

In Mittenwald, aus dessen Fachschule einst wohl die meisten seiner Mitglieder hervorgegangen sind, hielt der Verband Deutscher Geigenbauer

seine 9. Jahreshauptversammlung ab. Auch aus Österreich und der Schweiz war man der Einladung gefolgt, um sich über wichtige Berufsfragen auszuspochen, Erfahrungen auszutauschen und schließlich bei herrlichem Sommerwetter einen gemeinsamen Ausflug ins benachbarte Tirol zu unternehmen. Auf der umfangreichen Tagesordnung stand u. a. auch die Neuwahl des Vorstandes, der (mit W. Voigt, Stuttgart, an der Spitze) einstimmig wieder bestätigt wurde. Fachschuldirektor Leo Aschauer referierte über das Nachwuchsproblem, dessen sich alle annehmen müßten, denen die Zukunft der Streichinstrumente am Herzen liege. In diesem Zusammenhang wurde bekanntgegeben, daß eine aus Verbandsmitteln großzügig bewilligte Spende im geplanten Schulneubau für die Einrichtung eines Raumes bestimmt sei, der Lehr- und Anschauungsmaterial auf dem bisher noch stiefmütterlich behandelten Gebiet der Akustik aufnehmen solle.

Alle übrigen Diskussionen — es ging dabei zeitweise sehr lebhaft zu — kreisten fast ausnahmslos um das aktuelle Thema: inwiefern können technische Neuerungen auch dem Geigenbauer bei seiner Arbeit dienlich sein — und was sagt die Wissenschaft dazu? Eingehend wurde erörtert, welche Erfahrungen man insbesondere beim Gebrauch der Quarzlampe als Fluoreszenz-Analysengerät gemacht habe. Ihr Nutzen blieb ebenso unbestritten, wie die von einem Gremium schweizerischer Geigenbauer daraus gezogenen Schlüsse — sie haben einen erbitterten Zwist heraufbeschworen — heftig angezweifelt wurden. Erneut machte sich Herr Baumgärtner (Basel) zum Sprecher derer, die mit Hilfe der Quarzlampe gefälschte Geigen untrüglich von echten unterscheiden wollen. Hier ging es nun um den Beweis für diese gefährliche These — um so mehr, als gegen sie auch die Gutachten dreier Ingenieure von der Technischen Hochschule Stuttgart nach Ansicht der Versammelten so eindeutig sprachen, daß zuletzt eine Entschließung angenommen wurde. Darin wird — ohne die Verwendung der Quarzlampe etwa generell zu verwerfen — festgestellt, daß die Fluoreszenz-Analyse als Mittel zur Alters- und Echtheitsbestimmung einer Violine abzulehnen sei, da das Verfahren an sich zunächst noch als unzuverlässig gelten müsse. Es wissenschaftlich prüfen zu lassen, seien jedoch alle notwendigen Schritte zu unternehmen, damit „verhängnisvolle Fehl-

urteile pseudowissenschaftlicher Organe“, wie sie bisher wiederholt vorgekommen seien, in Zukunft ein für allemal unterbunden würden. — Die im einzelnen nicht nur für den Kundigen hochinteressanten Ausführungen anerkannter Fachleute waren kaum minder aufschlußreich wie die Stellungnahme der Experten und des hier von allen Seiten überstimmten einzigen Vertreters dieser Theorie; so vermittelten sie einen tiefen Einblick in die verantwortungsvolle Arbeit des Geigenbauers.

Als sehr anschaulich empfand man auch eine kleine Ausstellung (aus der Sammlung Bazin, Paris) mit Erinnerungsstücken, Briefen und Dokumenten aus dem Leben Meister Vuillaumes; daneben gab es eine Reihe schöner altsächsischer Geigen zu sehen — beredete Zeugnisse einer handwerklichen Kunst, wie sie auch am Fuße des Karwendels im Sinne der Jahrhunderte alten Tradition gepflegt wird. *Jürgen Völckers*

Musikschaffen im Revier

Nur allzu bereitwillig glaubt man draußen im Lande dem Wortspiel, die „Kultur an der Ruhr“ sei „gußeiserner Natur“. Wie könnten sich denn auch die Künste inmitten von Fabrikhallen und Zechenschloten wohlfühlen, wie sollten sie sich mit dem Lärm der Maschinen, mit dem grauen Alltagsgewand der Städte vertragen! Man weiß wenig von den hier beheimateten Museen, von der Konzert- und Theaterfreudigkeit der Menschen, wenig auch von den Malern, die in dieser „Landschaft“ ihre Motive finden, und von den Komponisten, die im Revier leben und schaffen. Gerade unter diesen gibt es etliche von Rang und Namen, die über die Grenzen des Gebiets hinaus Ansehen genießen.

In Essen starb 1947 Ludwig Weber, der Schöpfer der Chorgemeinschaft, dessen Christgeburtspiel zum Darstellen, Singen und Tanzen alljährlich um Weihnachten in der Folkwangschule, seiner einstigen Wirkungsstätte, aufgeführt wird und Tausende von Menschen zu den Vorstellungen in der Aula der ehrwürdigen Werdenener Abtei versammelt. Die Inszenierung Kurt Jooss' ist berühmt geworden und wurde auch in Düsseldorf, Duisburg, Mülheim und Marl gezeigt.

Erst fünfundvierzigjährig wurde 1952 Willy Sendt in seiner Heimatstadt Duisburg-Hamborn vom Tod ereilt. Er war ein berufener Erneuerer des Chorgesangs und hat in künstlerisch untadeligem Satz und mit origineller Begabung Vokalwerke

geschrieben, die auf den Programmen vieler deutscher Chöre erscheinen. Ein Feind aller Mittelmäßigkeit, forderte er 1949 auf der Tagung des Deutschen Sängerbundes kategorisch, mindestens achtzig Prozent der vorhandenen Archivnoten als untauglich und dilettantisch zu vernichten.

Der in Duisburg lebende *Günter Raphael* wurde 1903 in Berlin geboren. Sein Großvater mütterlicherseits war der Domchordirektor Albert Becker. Wilhelm Furtwängler führte 1926 die erste Symphonie des jungen Talents auf. 1934 wurde Günter Raphael als Förderer des modernen Stils in die innere Emigration gezwungen und zum Schweigen verurteilt. Nach 1945 trat er wieder hervor. 1948 wurde er in Weimar mit dem Franz-Liszt-Preis ausgezeichnet. Generalmusikdirektor Georg Ludwig Jochum, der Duisburger Dirigent, hob nach dem Kriege die Sinfonia breve aus der Taufe und interpretierte auch die Vierte und die mongolische Suite „Jabonah“. Das Opus dieses echten, mit feinem Humor gesegneten Musikers umfaßt namentlich Kammermusiken aller Besetzungen.

Jüngst wurde in Mülheim die Sinfonietta op. 83 von *Erich Sehlbach* uraufgeführt. Er ist als Lehrer für Kontrapunkt an der Folkwangschule Nachfolger des verstorbenen Ludwig Weber. Dem aus Barmen Gebürtigen verlieh Wuppertal 1952 einen Musikpreis. Sein Schaffen umgreift Opern — „Die Stadt“ (1935), „Galilei“ (1937) und „Signor Caraffa“ (1938) —, Lieder, Kantaten, Chor- und Orchesterwerke. Die erste Symphonie wird wahrscheinlich in Duisburg herauskommen.

In Wattenscheid setzt sich *Karl Otto Schauerte* mit neuen Problemen auseinander. Sein „Tragischer Prolog“ (Bochum 1951) ist eine eindrucksvolle Arbeit. Aus Überzeugung hat sich der Bochumer *Emil Peeters* der Zwölftöne-Lehre Arnold Schönbergs verschrieben. Er komponierte für das dortige Schauspielhaus über dreihundert Bühnenmusiken. Auf dem sogenannten Revolutions-Tonkünstlerfest von 1922 in Düsseldorf erregte der damalige Umstürzler mit seiner 1. Symphonischen Musik, 1929 mit den „Troerinnen“ (nach Franz Werfel) während der Duisburger Opernfestwochen Aufsehen. Um den Dortmunder *Hans Wedig*, der in Essen geboren wurde, ist es stiller geworden. Sein verheißungsvolles Klavierkonzert aus den dreißiger Jahren hatten Wilhelm Backhaus, Eduard Erdmann und Walter Rehberg in ihrem Repertoire. Der Gladbecker *Hans Wiltberger* schrieb traditionell gebundene, pfleglich

gearbeitete Kammermusiken. Kleine und auch größere Formen schuf der Wittener *Robert Ruthenfranz*. Manche seiner Stücke sendete der Rundfunk. Hamburg brachte 1940 seine Komödie mit Musik „Kleopatra II.“ zur Aufführung. In Paris wurde im Frühjahr seine Sonate für Violine und Violoncello aus der Taufe gehoben; Radio Genf vermittelte die Ursendung seines Barlach-Konzertes für Klavier und großes Orchester. Ein gewiegener Könnler ist *Georg Tölg*, Mitglied des Städtischen Orchesters Essen. Das Folkwang-Quartett hat sein schwieriges Streichquartett Nr. 2 in Vorbereitung. Eine hervorragend gearbeitete neutönerische Klaviersonate kam mehrfach über den Äther.

Von ungewöhnlicher Fruchtbarkeit ist der hochbegabte *Siegfried Reda* aus Bochum, der in Mülheim wohnt und in Essen an der Folkwangschule doziert. Seine Domäne ist die evangelische musica sacra, zu deren Regeneration er nach Hugo Distler einen entscheidenden Beitrag liefert. Er lehnt jede Bindung an die Überlieferung ab und ist in seinem konzessionslosen Bekenntnis zum Neuen von unerbittlicher Konsequenz.

Heinrich Schmidt

MUSIKER-PORTRÄTS

Hans Mersmann 65 Jahre

Wer sich mit der neuen Musik beschäftigt, ihrem Wesen und Werden und ihren geistigen Grundlagen nachgeht, wird immer wieder auf Hans Mersmanns ästhetische, stilkritische, pädagogische und sogar organisatorische Arbeiten stoßen. Ein Stück Lebensschicksal der neuen Musik in Deutschland ist in ihm verkörpert. Sehen wir auf allen Gebieten der Kunst unseres Jahrhunderts ein leidenschaftliches Ringen um das Selbstverständnis unserer Zeit, so verdankt die Musik Mersmann dabei wesentliche Einblicke und Aufhellungen. Mersmann hat sowohl das Bild unserer Zeit aus der Deutung der neuen Musik entwickelt als auch das Wesen der neuen Musik aus der Deutung unserer Zeit. Nur ein universaler, im vollen Sinne humanistischer Geist wie er vermag es, etwa den „Auftrag des Komponisten“ aus dem Jetzt und Hier in die gültige Schau von Sein und Zeit hineinzustellen.

Mersmann hat sich von der Musikwissenschaft nie durch das Historische und Pragmatische fesseln lassen. Für ihn löst sich die Musikgeschichte in eine Folge von Zeitproblemen auf. Wenn er in seiner schönen Studie an Mozarts Musik eine „Synthese der Stile“ aufzeigt, so erkennen wir

den Weg, der ihn zur Ablehnung jedes Stilphasen-Schematismus führen mußte. Mersmann stellt einen neuen Typ des Musikästhetikers dar, der das Rüstzeug wissenschaftlicher Analyse mit der Intuition des schöpferisch Berufenen verbindet, der um die Gesetze des musikalischen Werdens und Formens weiß. Folgerichtig kreist die imponierende Fülle an Arbeitsleistung und an Veröffentlichungen um einen geheimen Mittelpunkt: das *Musikhören*, dem Mersmann 1938 eine umfassende Darstellung gewidmet hat.

So war Mersmann auch berufen, in den Sturmzeiten des Expressionismus wesentliche Losungen zu geben und dem Kreise der Avantgardisten Sammlung und Besinnung herbeizuführen; seine Leistung als Herausgeber des „Melos“ (1924–33) bleibt unvergessen. Nicht minder, daß er in der folgenden Notzeit auch weiterhin zum Rufer und Mahner für die Freiheit der Musik wurde. Nach 1945 hat Mersmann die ganze Weite seines Wissens, die bekenntnishafte Treue seiner musikalischen Gesinnung und die Unbestechlichkeit seines Urteilsvermögens zunächst von Köln aus, wo er die Hochschule für Musik leitet, der Erneuerung des deutschen Musiklebens gewidmet. Vollends als erster Vorsitzender des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung verstand er es, mit seiner stillen und doch so sicheren Zielstrebigkeit wieder wesentliche Kräfte des zerfallenen Musiklebens zusammenzuführen. Es gelang ihm, die Positionen des Schöpferischen und des Pädagogischen unter dem Aspekt des Heute in ein fruchtbares Spannungsfeld zu bringen. Und es ist bereits jetzt erkennbar, daß die jährlich stattfindenden Arbeitswochen des Instituts, in dem er sowohl als Dozent wie als Mentor wirkte, einen wesentlichen Beitrag zur Klärung und Konsolidierung des deutschen Musiklebens geleistet haben.

Der Vorsitz der deutschen Sektion des Internationalen Musikrates sowie die zahlreichen Ehrungen, die Mersmann zuteil wurden, sind gewiß nur ein kleines sichtbares Zeichen für die große tiefe Verehrung, die diesem bescheidenen und zurückhaltenden Manne wie kaum einem zweiten seit langem auch weit über Deutschlands Grenzen hinaus entgegengebracht wird. Er ist recht eigentlich der Vater des deutschen Musiklebens in der heutigen Zeit. Siegfried Borris

Dem 70jährigen Edwin Fischer

Im Zeitalter des technischen Perfektionismus auf allen Gebieten ist auch der Interpretenruhm wohl-



Hans Mersmann

Foto: Holz, Köln

feil geworden. Artistische Vollendung wurde Selbstverständlichkeit — selbstverständlich aber auch, daß sie ihren Lohn in einer Art Weltgeltung findet, die sich bei näherer Betrachtung als eigentliches Erzeugnis des allgemeinen Sensationsbedürfnisses erweist. Es geht auch im modernen Kunstbetrieb schon mehr um Rekorde als um echte Erlebnisse. Kein Wunder, daß im Zuge solcher Zeittendenzen eine Erscheinung immer seltener wird, die in weniger geschäftigen Epochen einmal das Vorrecht auf die Zuerkennung außergewöhnlichen Ranges besaß: der künstlerische Vollmensch, dessen Wirkung — *cum grano salis* verstanden — fast mehr auf seinem Sein als auf seinem Tun, seiner bloßen Leistung beruht. Man darf auf diesen künstlerischen Vollmenschenfüglichen den sonst allzuviel strapazierten goetheschen Terminus „Persönlichkeit“ anwenden und gerade dabei sich seines Raritätswertes bewußt werden.

Unter den heutigen Musikern von Weltklasse, zumal den großen Interpreten, gibt es wenige, die so stark als „Persönlichkeiten“ empfunden werden wie Edwin Fischer. Der Klang seines Namens ruft sofort die lebhafteste Vorstellung einer



Edwin Fischer Lithographie von Harald Isenstein, Kopenhagen

unverwechselbaren Gestalt wach, die nicht allein Besessenheit vom Geiste der Musik, sondern überhaupt Erfüllung von geistigem Leben durch und durch ausstrahlt. Berührt es die Kraft und die Würde eines solchen Künstlers, wenn sich die Fachgelehrten darum streiten, ob „sein Beethoven“ nicht zu romantisch, „sein Bach“ nicht zu subjektiv gedeutet sei? Die Frage verblaßt hier vor der Tatsache der unbedingten Echtheit dieser Interpretationskunst, der freilich subjektiven Echtheit, die bei solcher künstlerischen und künstlerischen Legitimation sich selbst zu objektivem Stil ausprägt.

Es ist diese künstlerische Echtheit unmittelbare Äußerung einer ebenso offenkundigen *menschlichen*; das eine wie das andere — vielmehr: beides in einer Spiegelung einer persönlichen Qualität, zu deren entscheidenden Wesenszügen auch ein ungewöhnliches Maß von Sensibilität und Güte gehört. Statt vieler weiterer erklärender Worte, die notwendigerweise mehr behaupten als beweisen können, sei es erlaubt, eine kleine Be-

gebenheit zu erzählen, die den ganzen Edwin Fischer im Extrakt konterfeit.

Irgendwann gegen Ende der dreißiger Jahre hielt in Berlin Hans Pfitzner vor Studenten einen Vortrag über seine „Einfallstheorie“. Er war damals in nicht besonders frischer Verfassung und zeigte sich an diesem Abend derart abhängig von seinem Konzept, daß die anschließende Diskussion alsbald schier hoffnungslos versandete und sich eine peinliche Leere einstellte, der der alte Meister ziemlich hilflos gegenüberstand. Auf die Ankündigung hin, keineswegs besonders eingeladen, hatte sich auch Edwin Fischer zu diesem Vortrag eingefunden und mitten unter den Studenten den Worten Pfitznerns mit sichtlichem Respekt gelauscht. Als nun am Ende jene quälende Situation, durch Pfitznerns Nervosität noch gesteigert, katastrophal zu werden drohte, meldete sich Edwin Fischer bescheiden wie ein Schüler zum Wort und fragte, ob er für das zuletzt Gesagte ein Beispiel geben dürfe. Dann setzte er sich an den Flügel und führte die Debatte sozusagen „praktisch“

fort, so daß mit einem Schlage die Lage gerettet war und sich alles aufmerksam und begeistert um ihn scharte. Das Charakteristische daran aber war: wie Fischer das machte! Nämlich so, daß diese glückliche Wendung keinesfalls für Pfitzner beschämend oder gar beleidigend wirken konnte, keinesfalls so, als hätte er, Fischer, vorlaut die Führung an sich gerissen. Vielmehr geschah es mit so feinem Takt, so echter menschlicher Wärme und so ganz im Sinne des vorhergegangenen Vortrags, daß Pfitzner selbst sich wie erlöst fühlte und dem ritterlichen Helfer aufs herzlichste dankte.

Eine Episode — und doch: ein Porträt. Das Porträt eines großen Künstlers mit großem Herzen! Ihm gelten zu seinem 70. Geburtstage die dankbaren Glückwünsche der gesamten Musikwelt.

Walter Abendroth

Hermann Unger 70 Jahre

In seiner Kölner Wahlheimat, wo er seit 1913 Wurzeln faßte, begeht Hermann Unger am 26. Oktober dieses Jahres seinen 70. Geburtstag. In einiger Stille, was den offiziellen Teil, allfällige öffentliche Titulierungen etc., betrifft; in dankbarem Gedenken, was seine weitverstreuten Schüler (unbekannt gebliebene und zu Rang und Ruf gelangte) und seine in Ost und West wirkenden Musiker-Freunde angeht.

Wie seinen Altersgenossen Grabner, Hasse oder Stein, haftet auch Unger — dem Komponisten — seit nun fast fünf Jahrzehnten der Stempel „Regerschule“ an. Die das Etikett erfanden und die es abschreiben seither, dürften Werke und Eigenesetz der Betroffenen kaum kennen. Nicht als ob „Regerschule“ ein Makel sei; inzwischen nicht mehr (auch Hindemith gehört, noch und wieder, in diese Reihe). Aber es bleibt ein Etikett, ein Nominalismus. Unger indes war und ist alles andere denn ein Nominalist. Der beweglich-anregende, so frucht- wie streitbare Musiker (Komponist, Pädagoge und Publizist) ist heute wie vor 20 wie vor 30 Jahren dem Lebendigen zugewandt, nicht dem Doktrinären, dem Menschen im Menschen, nicht dem Funktionär. Das konnte zuzeiten im Getrieb der Parteien und der Partei der 30er Jahre überdeckt werden; erstickt und verrottet ist es nicht.

Lebensweg und Lebensmaß sind gerüttelt genug: sächsisch-mährischer Herkunft, in Kamenz geboren, in Grimma erzogen (an der nämlichen Landes- und Fürstenschule, die Lessing durchlief), zur



Hermann Unger

Altphilologie bestimmt und in München promoviert mit einer Arbeit über Versfragen in griechischer Lyrik und Auslosfragen im antiken Drama; während der klassischen Studien in der bayerischen Metropole schon musiktheoretisches Privatissimum bei Edgar Istel und bei Joseph Haas (der damals noch an einer Mädchenschule Singunterricht gab), alsdann bei Max Reger in Meiningen, wo auch das Militärfahr abzuenden war (bei der Regimentsmusik, wie Reger veranlaßte), und von wo er bei Reger auf seinen Reisen mit Hofkapelle und Singverein famulierte, bis ihn der Meister mit der Uraufführung eines Chor-Orchester-Melodrams „Der Gott und die Bajadere“ freisprach und nach Köln entließ, zunächst in die Redaktion der weiland Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung.

Noch bevor Weltkrieg I ausbrach, erhielt der neue Name auf den sommerlichen Musikfesten anno 14 seinen Klang: vor allem mit den Max Reger gewidmeten „Nachtstücken“; in Essen unter Abendroth, in Aachen unter Fritz Busch, in Leipzig unter Nikisch, aber auch in Amsterdam oder Chicago. Oktober 14 in die Herbstschlachten in der Champagne geworfen, Weihnachten 15 der Hölle im Westen entronnen (Soldatenchöre auf Lersch-

Texte), versetzt nach Aleppo in Syrien, von dort an die Militär-Mission nach Konstantinopel überwiesen („*Bilder aus dem Orient*“; „*Levantisches Rondo*“; Klavierstücke „*Aus der Ukraina*“; Türkisch-armenische Lieder), schließlich nach abenteuerlicher Odyssee 1918/19 über Rußland zurück zum Rhein.

In der Domstadt fortan Doppeltätigkeit als Publizist und als Komponist, beides weithin unter pädagogischen Aspekten; facherzieherisch als Lektor für Musiktheorie an der wiedergegründeten Albertus-Magnus-Universität und, von Abendroth berufen, als Dozent für Geschichte, Ästhetik und Theorie an der neugeschaffenen Hochschule für Musik (seit 1927 Professor, seit 1936 Stellvertretender Direktor); volkserzieherisch als Gründer und Leiter einer Städtischen Musikbücherei und einer Laienarbeitsgemeinschaft der Rundfunkhörer, als Verfasser damals vielgelesener musikalischer Laienbreviere und -Fibeln, einer „*Musikgeschichte in Selbstzeugnissen*“, zweier Reger-Monographien. Das ist noch nicht alles, was gedruckt ist, und dabei warten Ungers Reger- und Pfitzner-Erinnerungen ihrer Veröffentlichung, neuerlich auch eine als Gegenstück zu Hauseggers „*Musik als Ausdruck*“ gedachte Streitschrift „*Musik im Leben*“.

Was an administrativer Tätigkeit in den Wechsel dieser Kölner Jahrzehnte fällt, füllte Vereins- und Institutsbände: Gesellschaft für Neue Musik (mit Lemacher und Mies), ADMV, Tonkünstlerverband, Rundfunk u. a. m. Im Elend des zweiten Nachkriegsjahres 1946 krankheitshalber um die Pensionierung bei der Hochschule für Musik eingekommen, leitete er neun weitere Jahre noch den Rheinischen Landesverband des Berufsstandes deutscher Komponisten.

Ungers kompositorisches Werk umfaßt mehr als 80 numerierte Opera. Das dem Wort verbundene Schaffen überwiegt: Kammer- und Klavier-Liederzyklen auf Texte von Gerrit Engelke bis Otto Julius Bierbaum, von Ricarda Huch bis Morgenstern; Orchestergesänge; Volkslieder-, Sing- und Liederspiele; Kammeropern (Hofmannsthals „*Der Tor und der Tod*“), auch Opernlibretti nach de Coster und Calderon; und immer wieder Bühnenmusiken, unter den Zeitgenossen zu Schauspielen von Brecht bis O'Neill, von Sorge bis Unruh. Auch im Sinfonischen kommen vom „*Programmatischen*“ (in Schumanns, nicht in Liszt's Sinne) starke Impulse: so die „*Faustlandschaften*“, die „*Jahreszeiten*“, die „*Ländliche Szene*“ oder der

„*Rheinische Karneval*“. Neben ihnen bestehen die frei-konzertanten Beiträge: für Orgel, für Klavier, für Violine und Orchester, auch eine d-moll-Sinfonie. Tänzerisches und Liedhaftes, Serenaden und Suiten nicht zuletzt für Kammer- und Hausmusik, lose gebündelt oder strenger geformt — ein schier unerschöpfliches Füllhorn farbiger Fabulierlust. Kamenz und Meiningen greifen zum 70. Geburtstag hinein in diese Fülle, die Sender von Berlin bis Stuttgart, von Hamburg-Köln bis München nicht minder. *Heinrich Lindlar*

Karl Elmendorff 65 Jahre

Wer Karl Elmendorff nur als Dirigenten kennt, der weiß nur um die Hälfte seines Wesens, seines Wissens, seines Könnens, seiner Persönlichkeit Bescheid. Und wer beim Namen Elmendorff gar denkt: „Ach so, der Wagner-Spezialist, der fünfzehn Jahre lang in Bayreuth wirkte, also wohl nach Richter und Muck der „längste“ Festspiel-dirigent“, der ist völlig auf dem Irrwege.

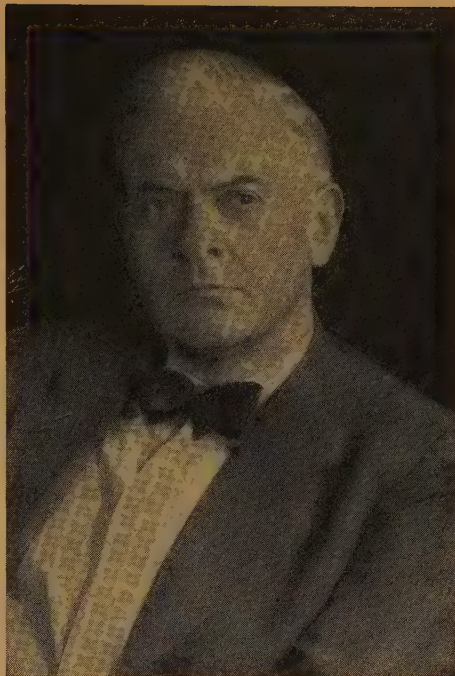
Wir haben erlebt, daß Karl Elmendorff mit Leidenschaft dagegen Front machte, nur als Bayreuther Gralshüter abgestempelt zu werden, wir haben die Erfahrung gemacht, daß ihm eine Art Universalität eigen ist, die von Händel bis zu den Modernen reicht, und wir haben immer wieder die Überzeugung gewonnen, daß er einer der temperamentvollsten Avantgardisten für gute Musik aller Stilarten, aller Epochen ist. Wenn wir also den großen Könner und Kenner, den Diener am Werke Wagners ehren, so tun wir es aus dem Gefühl und aus dem Wissen heraus, daß es Elmendorff um die Totalität einer Musizierpraxis geht.

Es gab eine Zeit, da dem Opernchef Karl Elmendorff die Verwirklichung eines Musterspielplans der „unpopulären“ Werke vorschwebte und auch schon — im Rahmen einer Art Mehrjahresplans — in die Hand gelegt war. Als Anfang war etwa gedacht: Händels „*Rodelinde*“ oder „*Otto und Theophano*“; dann Gluck; dann aus der Mozartsphäre Bekanntes und Unbekanntes. Über den „*Fidelio*“ wollte man zur grundlegenden Erneuerung der Weberschen „*Euryante*“ schreiten. Ehrensache war Robert Schumanns „*Genovefa*“. Über Cornelius und Goetz kam man auch bald zum „unbekannten“ Hans Pfitzner, der „*Rose vom Liebesgarten*“. An Strauß' „*Guntram*“ wurde gedacht, zumindest aber an die geniale „*Feuersnot*“ des „*Rosenkavalier*“-Schöpfers. Die Säulen eines solchen deutschen Musterspielplans hätten Werke

wie der „Tristan“ und die „Elektra“ sein sollen. In einer Zeit, da Carl Orff durchaus noch problematisch schien, sah Elmendorff bereits eine (noch lange nicht geschriebene) „Antigonae“ herannahen, und mit Werken wie Egks „Circe“ oder L. J. Kauffmanns „Hippolytos“ dachte er sich einen solchen Zyklus zukunftsweisend erweitert.

Karl Elmendorff, der allem echt oder problematisch Neuem sowohl fachmännisch als auch menschlich aufgeschlossene Musiker: das ist der ausgezeichnete Künstler, den wir bewußt dem vielgerühmten Bayreuth-Dirigenten gegenüberstellen möchten. Auch in längstvergilbten Partituren kann das Neue stecken, und auch auf diesen Zug in Elmendorffs Wesen muß hingewiesen werden: er liebt die Entdeckungen, wenn sie nicht gar zu historisch sind. Der Düsseldorfer Karl Elmendorff, ein Schüler Abendroths an der Kölner Hochschule, war sogar eine zeitlang nicht abgeneigt, die musikalische Praxis mit der Wissenschaft zu verbinden. Er arbeitete dissertationsreif über den jungverstorbenen niederrheinischen Frühromantiker und Schumann-Protegé Norbert Burgmüller; bis ihn dann natürlich wieder die Dirigierleidenschaft packte und er die Doktorarbeit einem anderen überließ. Wir haben erlebt, daß Elmendorff zu Beginn eines Konzertes der Dresdner Staatskapelle mit Bülow'schem Aufklärungsfanatismus sich ans Publikum wandte und für die Unvergänglichkeit des „Manuel-Vanegas“-Bruchstücks von Hugo Wolf plädierte. Und dieser stets begründete, niemals subjektivistische geschichtliche Gerechtigkeitssinn verbindet sich mit einer wahrhaft vitalen Einstellung zur Gegenwart. Elmendorff ist einer der wenigen bedeutenden Dirigenten der Gegenwart, die Opern einer versunkenen Zeit rollenmäßig so plastisch-dramatisch vorspielen können, daß man der Einführung in eine zeitgemäße Premiere beizuwohnen glaubt. Den „Wasserträger“ von Cherubini führte er einmal derart vor Augen, daß man ihm unwillkürlich beipflichtete, als er resümierte: „Das Ideal ist überhaupt der regieführende Kapellmeister.“ Diesem lebendigen Empfinden für die Ganzheit des europäischen und außereuropäischen Theaters verdankt Elmendorffs Neuheitenpolitik ihre außerordentlichen Erfolge. Er brachte uns den Opernkomponisten Dvořák und manchen slawischen Außenseiter nahe. Sein Repertoire wäre unerschöpflich... wenn er in der Lage wäre, aus der Perspektive des Chefs einer großen, materiell fundierten Bühne zu sichten und zu schaffen.

Aber das deutsche Schicksal hat es gewollt, daß



Karl Elmendorff

Foto: Nehrlich, Kassel

Karl Elmendorff nach Jahren produktiver „Seßhaftigkeit“ an Staatsbühnen wie München, Wiesbaden, Mannheim, Dresden und Kassel das Los seiner namhaftesten Kollegen teilen mußte: er wurde Reisedirigent (in allen europäischen Ländern, Südamerika usw.), er mußte mitansehen, wie die Substanz des deutschen musikalischen Theaters in einen unkontrollierbaren Wirrwarr zerrann.

Unvergessen aber bleibt, was Elmendorff als Erster Staatskapellmeister in München und Berlin, als „Ring“-„Tristan“-„Meistersinger“- und „Holländer“-Dirigent in Bayreuth in den Jahren 1927 bis 1942, als Pionier der Moderne an allen von ihm maßgeblich geleiteten Bühnen, als Verfechter der deutschen Ideale, des deutschen Ansehens im Auslande, als eine der ragenden Gestalten des internationalen Dirigententums der letzten zwei Generationen geleistet hat. Sprungbereit wartet er auf neue Taten an seinem köstlichen Retiro in Wiesbaden, wenige Schritte entfernt von dem Hause, wo Wagner den ersten „Meistersinger“-Akt schrieb, jederzeit gewillt, sein Ganzes und Letztes herzugeben, wo ihn Pflicht und Amt hinstellen.

H-r

Fritz Reuter, der Sechzigjährige
Der Dresdener Komponist und Professor an der Berliner Humboldt-Universität, Dr. Fritz Reuter, hat sich seit Jahrzehnten in eine ganz präzisierte Position hineingearbeitet; ich meine jene so seltene gleichwertige Verbindung von Komponist, Musikerzieher und Musikgelehrtem, die in einer ganz bewußt geformten und dann bei ihm typisch gewachsenen Synthese für Reuter so charakteristisch ist. Gewiß sind auch andere in ähnlicher Richtung vorgegangen: Stein etwa oder Oberborbeck, denen aber doch dann die kompositorische Komponente nicht geschenkt war, oder gar Hindemith, dem ja von je die erzieherische Seite seines Schaffens so wichtig war; aber eine ganze „Methodik der Musikerziehung“ im steten Wechselspiel mit dem Schöpferischen und zugleich mit den soziologischen und historischen Gegebenheiten unserer Kunst aufgebaut zu haben, bleibt doch das Verdienst von Fritz Reuter, der am 9. September das 60. Lebensjahr vollendete.

Schon als 25jähriger wurde er, noch vor seiner abschließenden Promotion bei Hermann Abert, als Theorielehrer am Leipziger Konservatorium und dem ihm angeschlossenen kirchenmusikalischen Institut eingestellt, in einer Zeit also, in der er schöpferisch dem Expressionismus nahestand — einer nach seinen eigenen Worten heute entschieden verlassenen Periode — als Lehrer aber auf der Grundlage wissenschaftlicher Strenge von Riemann und Abert her und später mit der gedanken- und ergebnisreichen polaristischen Klangtheorie von Karg-Elert ungezählten Schülern, darunter auch dem Unterzeichneten, ein für alle Stile und für jede Praxis gültiges stabiles theoretisches Rüstzeug vermittelte. Schon die Titel seiner ersten Schriften sind Zeuge dieser unermüdlichen Werkstattarbeit an sich und mit anderen: „Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage“, die „Methodik des musiktheoretischen Unterrichts“, die ebenfalls stark von der Psychologie herkam, und die (allerdings erst 1952 erschienene) „Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts“; dazu die unmittelbar aus der Praxis und für die Praxis geschriebene „Praktische Gehörbildung“, die Lehrbücher über Generalbaß-Spiel und Partiturspiel und endlich die erst kürzlich in Verlag gegangenen „Grundlagen der Musikerziehung“, — alles Zeugnisse eines gut dreißigjährigen folgerichtigen Ringens um die Vertiefung der Musikerziehung schlechthin. Und doch konnte Reuter erst nach 1948 seine



Fritz Reuter

Foto: Koch, Dresden

eigentlichen Ideale verwirklichen: nämlich die Musikerziehung von den Musikhochschulen weg in eigene Universitätsinstitute zu tragen. So geschah es in Halle und bald danach auch in der Humboldt-Universität in Berlin, wo er zum „Direktor des Instituts für Musikerziehung“ berufen wurde, was nicht nur einen persönlichen Erfolg, sondern auch einen Markstein in der Geschichte der deutschen Musikpädagogik bedeutete (in England ist es ja schon seit altersher so).

Aber zu dem allen gehört schließlich untrennbar der Komponist Fritz Reuter, der schon um 1930 herum mit viel Chören, Kammermusik, einem Cellokonzert, dem abendfüllenden Oratorium „Der deutsche Bettelmann“, mit Passamezzo-Variationen für Orgel u. a. m. das opus 30 überschritten hatte. Seitdem hat sich das Feld erstaunlich geweitet; von der komischen Oper „Ein Funke Liebe“, die 1948 in Dresden herauskam und in der Märchenoper „Der Hasenhüter Hans“ und der Kammeroper „Herzen um Haydn“ Gegenstücke fand (wenn auch beide z. Z. noch Manuskript), geht der Weg über die Kantate „Orpheus, Euridike, Hermes“ für eine Singstimme und Kammerorchester hinüber zur Sinfonie und zum Violinkonzert h-moll, das allein im letzten

Winter zehn Aufführungen erlebte, aber auch zur Kammermusik, die z. B. Sonaten für Violine und Cello mit Klavierbegleitung aufweist und endlich in das weite Feld der Chormusik und der Liedzyklen für gemischten Chor, unter denen die Kantate „Gartenfreuden“ in Kürze erscheint. Besondere Beachtung verdient eine „Spielmusik“ für Streichorchester, die bewußt auf das Leistungsvermögen und die Begeisterungsfähigkeit des Laien angelegt ist.

Otto Riemer

Gustav Lenzewski 60 Jahre

Gustav Lenzewski hat es sich nicht leicht werden lassen in seiner nahezu vierzigjährigen Praxis im Dienst neuer Musik. Von früher Jugend an mit der Violine verwachsen, erwarb er auf der Berliner Musikakademie als Schüler von Willy Hess jene auf dem Podium und im Hochschulstudio bewährte Überlegenheit, die schon in den zwanziger Jahren seiner Quartettgemeinschaft (mit Ottmar Gerster, Mischa Schnyder und Mattias Seiber) zugute kam. Im In- und Ausland suchte sie sowohl für Strawinsky, Webern, Bartók, Malipiero wie auch für Unbekannte aufnahmebereite Hörer zu gewinnen. Gleichzeitig wirkte Lenzewski als Konzertmeister in Berlin, Königsberg und Nürnberg. Es gereicht dem vielseitigen Künstler zur Ehre, daß er als Solist mit Hingabe dem Unalltäglichen, Neuen den Vorzug gab, Violinkonzerten von P. Juon, Respighi, Landré, W. Czernik und anderen. 1946 brachte er Alban Bergs heikles Violinkonzert in der Frankfurter Museums-gesellschaft als deutsche Erstaufführung heraus.

Schon seit Jahren gehörte er dem inzwischen zur Staatlichen Hochschule erhobenen Musikinstitut Frankfurts als gesuchter Lehrer für Violine an. Heute erstreckt sich sein Wirken als Pädagoge und Dozent auf die Abteilungen für Violine, Kammermusik, für Orchesterstudien, Methodik und Neue Musik. Zudem fördert er seit vielen Jahren maßgeblich die wagemutigen Bemühungen der Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik (Sektion Frankfurt der IGNM).

In aller Stille ging Lenzewski auch seinen eignen Schaffungsweg als einstiger Schüler von Paul Juon an der Berliner Musikhochschule. Da existieren seit 1920 Werke für Klavier und Kammermusik, mit knapper, aus einem Keim erwachsender Form, die vom Bereich der erweiterten Tonalität bis zu atonalen und dodekaphonischen Gestaltungen ausholt, aber immer „gehört“ und für das lebendige Musizieren bestimmt. Als podiumerfahrener

Praktiker gab er viel benutzte Bearbeitungen von Barocksonaten heraus, Etuden und Sammlungen, wie auch die Einrichtung des Violinparts von Robert Schumanns Violinkonzert. Mit gutem Grund würdigte der Hessische Rundfunk den Ehrentag des geschätzten Hochschullehrers in einer Konzertstunde mit Werken seiner Feder.

Gottfried Schweizer

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Stoff- und Arbeitsordnung für den Musikunterricht

Im Rahmen der Pädagogischen Lehrgänge der Staatlichen Akademie Comburg tagten die Musikerzieher der Höheren Schulen Baden-Württembergs, um die Stoffe und ihre Arbeitsordnung nach dem neuen Lehrplanentwurf kennenzulernen. Oberstudienrat Dr. Hugo Rahner, Heidelberg, leitete souverän das Treffen. In seinem Hauptreferat erhellte er die notwendige Wechselwirkung zwischen Musizieren und Musikkunde bei der Unterrichtsplanung, führte weiterhin eine eindrucksvolle Bildschau zur Geschichte der musikalischen Kultur vor und gab aufschlußreiche Hinweise im Thema „Die Lebensgeschichte eines Volksliedes“. — Die einzelnen Tage waren jeweils unter einem Leitgedanken zusammengefaßt, wie: „Das Volkslied als Kultur- und Singgut“, „Das Lied- und Musiziergut der Schule in der Ordnung der Musik- und Kulturgeschichte“, „Die jugendliche Aufnahme- und Leistungsfähigkeit als Ordnungsprinzip im Aufbau des musikalischen Unterrichts; Querverbindungen“.

Prof. Dr. J. Müller-Blattau, Saarbrücken, eröffnete die inhaltsreichen Tage mit einem von Begeisterung durchglühten Referat über „Das Volkslied als Kulturgut“, in dem er die großen historischen Augenblicke der Volksliedsammlung und -bewegung, die einzelnen Liedtypen, ihre praktischen und wissenschaftlichen Bereiche sowie ihre humanitäre Lebensmacht zeichnete. Die aufschlußreichen Ausführungen von Prof. Karl Aichele, Stuttgart, widmeten sich dem „zeitgenössischen“ Volkslied, an dem der Einbruch des Instrumentalen, die Pikanterie der Satzweise und das rhythmische Element des Sing- und Musiziergutes betrachtet wurden. Das von hoher Sachkenntnis Dargelegte rüttelte kritisch den Respekt vor der Melodie seiner Zeit wach. Oberstudienrat Dr. Alfred Gassert, Freiburg i. Br., wies auf „Wege der Formbetrachtung“ hin, für die er vergleichsweise das Wirken des „homo ludens“

an außermusikalischen Beispielen anregend heranzog. Über „Die Begegnung von Dichtung und Musik in der Schau des Deutschlehres der Höheren Schule“ sprach Oberstudienrat Dr. Rudolf Holle, Tübingen, der die Beziehung zwischen Sprache und Musik vom Abzählreim bis zu den Großformen fesselnd beleuchtete, für ihre Betrachtungsweise Wege wies und klar durchdacht den einzelnen Stufen die gemäßen Stoffe zuordnete. Dem pädagogischen Leitbild der Gegenwart, dem „homo faber“, stellte auch er in Erkenntnis der Zusammenhänge den „homo ludens“ gegenüber. Diesen Kräften galt auch der Vortrag von Oberstudienrat B. Binkowski, Stuttgart, über „Die improvisatorische Musikübung“. Er entwickelte grundlegende Gedanken zu diesem als Unterrichtsprinzip gedachten Thema vom Stand des Kindes aus. Studienrat Dr. Franz Hirtler, Konstanz, interpretierte in geistvoller Weise und hervorragendem Spiel am Flügel sein Thema: „Das kleine Klavierstück als Dokument zur Musikgeschichte“, mit dem er aus reicher Erfahrung heraus Beispiele aus der weiten Geschichte der Klaviermusik erklingen ließ, die dem Unterricht klangvollen Inhalt geben können.

Zwischen diesen Hauptreferaten wurden weitere aktuelle Fragen diskutiert und praktiziert, wie Jazz in der Schule, Orff-Schulwerk, Tonband und Schallplatte u. a. m. Besonders erwähnt werden muß die Leuchtnotentafel, eine Erfindung von Studienrat J. Weidner, Singen a. H., der sein Gerät mit seinen Vorzügen und Grenzen vorführte und dieses als neues Lehrmittel für den Musikunterricht zur Diskussion stellte. Chor-, Orchester- und Rhythmikgruppen lockerten das Tagungsprogramm auf, das neben einer Kunstfahrt (Rothenburg o. d. T., Dinkelsbühl, Ellwangen) mit einer Feierstunde „Große Dichtung — große Musik“ beendet wurde. — Die menschliche Begegnung mit den Kollegen vertiefte die gesamten großen Eindrücke, zeigte aber auch allenthalben die Sorge auf über die Reformbestrebungen der Höheren Schule, das ungeklärte Schicksal kommender Stundentafeln, die im Zuwachs der Fächerforderungen selbst in große Not geraten sind.

d—t

Fest junger Künstler

Die zahlreichen Opernbühnen und Kulturorchester der DDR benötigen eine große Zahl von Nachwuchssängern und -musikern. Daß es damit nicht schlecht bestellt ist, bewies der Künstlerwettbewerb, der als „2. Fest junger Künstler“ in

Karl-Marx-Stadt abgehalten wurde. 2500 Kunstschaffende aus der DDR, Westdeutschland und dem Ausland waren zusammengekommen, um die Leistungen der reiferen Schüler der Musik-, Theater- und Kunsthochschulen zu begutachten. Aus der Fülle der Veranstaltungen stachen die Opernaufführungen und Kammerkonzerte hervor. Die Hochschule für Musik Leipzig hatte Mozarts „Entführung“ gewählt und konnte mit Ingrid Rögner-Czerny (Konstanze) eine bühnenreife koloraturdramatische Sängerin, mit Werner Müller (Osmin) einen ebenfalls bühnenreifen Baßbuffo herausstellen. Ausgeglichenere waren die Aufführungen des Opernstudios der Deutschen Hochschule für Musik Berlin. Kapellmeisterschüler, Absolventen der Regieklasse und Studierende der Hochschule für angewandte Kunst vereinigten sich mit begabten Sängern zu einer jugendfrischen Darbietung von Webers „Abu Hassan“ und Leo Blechs „Versiegelt“. Auf der gleichen Höhe fein zusammengestimmter Ensemblekunst stand die von der Opernschule der Dresdner Musikhochschule gebotene Aufführung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“. Unter den Dresdner Sieben ließen Marianne Dorsch (Sandrina), Karin Jungermann (Armida) und der Baßbuffo Jürgen Kraßmann (Nardo) gute Zukunftsleistungen erhoffen. Weimarer Musikhochschüler musizierten und spielten recht frisch in Lortzings „Waffenschmied“.

Die Sinfoniekonzerte bewegten sich im allgemeinen in klassischen und romantischen Bezirken. Die Robert-Schumann-Akademie Zwickau feierte ihren Namenspatron mit einer gelungenen Schumann-Feier. Eine Entdeckung machten wir im Kammerkonzert der Berliner Hochschule: Sigrid Kehl sang mit einer durch klangvoll dunkle Tiefe bezaubernden Altstimme Pergolesis „Salve Regina“. In ausgewogenem Gemeinschaftsspiel begleitete das Hochschulstreichquartett die Altistin; es brachte dann mit den „Zwei Studien für Streichquartett“ des Wagner-Regeny-Schülers Günter Hauck ein Manuskriptwerk von moderner Haltung zu Gehör. Eine preiswürdige Leistung war die technisch und musikalisch ausgefeilte Wiedergabe des diffizilen Bläserquintetts B-dur von Franz Danzi; die jungen Bläser wurden dann auch ausgezeichnet. Kammermusik für Bläser erklang auch im Kammerkonzert der Weimarer Hochschule; ausgeführt wurde das reizvolle „Jahreszeiten-Quintett“ von Hermann Zilcher. Wie aus einem Geist musizierte das von Prof. Ehlers geleitete Kammerorchester. Musik in der

Kirche bot das Orgelkonzert, in dem Schüler der *Weimarer* und der *Leipziger Hochschule* mit beachtlichem Können glänzten. Unter ihnen ragten Lorenz Stolzenbach mit Regers großartiger Fantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und die Ramin-Schülerin Lubina Holtan-Raup mit den feinklängigen „Variations sur un Noël“ von Marcel Dupré hervor. *Eugen Püschel*

Oberschüler aus Ost und West musizierten gemeinschaftlich

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß unsere heranwachsende Jugend keine unmittelbare Anschauung mehr von einem einheitlichen Deutschland besitzt, so kann man es nur begrüßen, daß sich Schulen diesseits und jenseits der Zonengrenze im Interesse der Erhaltung unseres deutschen Nationalbewußtseins zu gemeinsamem sportlichem Spiel wie zu gemeinsamem Musizieren zusammenfinden und so in ihrem Rahmen nach ihren Kräften das mögliche tun. Hier ist die kleinste Tat höher zu bewerten als wortreiche Erklärungen, die sich mit ihrer Deklamation erschöpfen.

Alte freundschaftliche Bindungen zwischen verschiedenen Lehrkräften der Leibniz-Schule zu Hannover und der Goethe-Schule I zu Schwerin i. M. gaben den Anlaß, die Verbindung zwischen beiden Schulen auf sportlich-musischem Gebiete aufzunehmen. Der Höhepunkt ihrer ersten Begegnung war ohne Frage das gemeinsame Schulkonzert im Burggarten zu Schwerin Anfang Juli dieses Jahres. Diesem Konzert wohnten nicht weniger als zwei- bis dreitausend Schweriner Musikfreunde bei; das ist eine Resonanz, die sich mancher Intendant oder Orchesterleiter nur wünschen kann. Bei solcher Gelegenheit bewährte sich das Prinzip einer lebensnahen Schulmusik, die sich praktisch auf das unmittelbare Leben ausrichtet, auf das beste. Das musikalische Erbe wie das mit gegenseitigem Verständnis ausgewählte zeitgenössische Schaffen erwiesen sich als ein gutes Fundament für ein gemeinsames Musizieren mit allen spezifischen Zügen echten Musikantentums. Der zweite Teil des Programms war ausschließlich dem Meister des Jahres, W. A. Mozart, gewidmet. Das Schulorchester der Leibniz-Schule, Hannover, spielte unter der Leitung von Studienrat F. Leuchtenberger Mozarts Sinfonie Nr. 29 in A-dur (K. V. Nr. 201); es vereinigte sich unter der Leitung von H. Erdmann mit dem Gemischten Chor der Goethe-Schule I,

Schwerin, in der Kantate „Dir, Seele des Weltalls“. — Im Oktober werden die Schweriner in Hannover zu Gaste sein, um dort das gleiche Programm zu wiederholen. *H—n*

Von den Musikschulen

Das Seminar für katholische Kirchenmusik des Robert-Schumann-Konservatoriums der Stadt Düsseldorf führte in der zweiten Septemberhälfte eine kirchenmusikalische Woche durch, die mit Gottesdiensten, Konzerten moderner Chor- und Orgelmusik und Beiträgen aktuellen Problemen der Musica sacra gewidmet war.

In der Heimvolkshochschule *Fürsteneck* fand, veranstaltet vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, eine Arbeitstagung „Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge““ statt, bei der nach der Ausgabe des Werkes von Hermann Diener unter der Leitung von Professor Dr. Felix Oberborbeck, Lilli Friedemann und Ferdinand Conrad fast das ganze Werk erarbeitet wurde.

Zu einem Studienlehrgang für sämtliche Beethoven-Sonaten hat Prof. Heinz Dressel, der Direktor der Folkwangschule für Musik, Tanz, Schauspiel und Sprechen in *Essen*, die Professoren Paul Baumgartner, Conrad Hansen, Helmut Roloff und Carl Seemann eingeladen. Der Lehrgang beginnt am 20. November.

Im Auftrag der Landesarbeitsgemeinschaft Jugendmusik Nordrhein-Westfalen gibt Dr. Arnold Klaes ein Mitteilungsblatt „Die Oboe“ heraus. Es ist für jugendliche Oboisten, insbesondere für Spieler der neuen Jugendoboe gedacht und soll, in loser Folge erscheinend, kleine Aufsätze über Fragen der Doppelrohrblattinstrumente, Hinweise zur Spieltechnik, Literatur usw. enthalten. Auskünfte durch den Herausgeber, Münster, Prinz-Eugen-Straße 22.

Schwarzes Brett

Im Amt des Universitätsmusikdirektors in Heidelberg wurde Dr. Siegfried Hermelink als Nachfolger des verstorbenen Professor Dr. H. M. Poppen vom Ministerium bestätigt. Die Leitung des kirchenmusikalischen Instituts übernahm Dr. Herbert Haag. Erich Hübner, Kantor an der Friedenskirche Heidelberg, wurde zum Dirigenten des Heidelberger Bach-Vereins gewählt.

Professor Kurt Stiehler wurde als Nachfolger des verstorbenen Professor Karl Freund vom Bay-

erischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Staatliche Hochschule für Musik in München berufen.

Pfarrer Dr. Voll wurde als hauptamtlicher Studienleiter und Dozent für die theologischen Fächer an die Landeskirchenmusikschule in Herford berufen.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Internationale Volksmusiktagung

Vor neun Jahren wurde in England der „*International Folk Music Council*“ als eine Zusammenfassung aller an der Erforschung, Sammlung, Bewahrung und Ausübung von Volksmusik schaffenden Kreise gegründet. Seitdem fanden Jahr für Jahr Tagungen in verschiedenen Ländern und Kontinenten statt, auf denen Fragen der Forschung und Sammlung sowie der Volksmusikpflege erörtert, Erfahrungen ausgetauscht und Forschungs- und Sammlungsbestrebungen koordiniert wurden. Der IFMC war eine der ersten internationalen kulturellen Organisationen, zu denen nach dem Kriege Deutsche als gleichberechtigte Mitglieder Zutritt hatten. Die diesjährige, neunte Konferenz des Internationalen Volksmusikrates fand erstmals in Deutschland statt, und zwar in Trossingen und anschließend in Stuttgart.

Wie alle früheren war auch dieser Kongreß von der englischen Volksmusikforscherin Maud Karpeles glänzend vorbereitet und in Vertretung des greisen Präsidenten Vaughan Williams charmant geleitet. Nach der Harmonikastadt Trossingen hatte das Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik eingeladen, eine Einrichtung der Hohner-Stiftung, und das Haus Hohner stand schützend und helfend, aber sehr diskret hinter den Kulissen dieser erfolgreichen Tagung. Das kleine Schwarzwaldstädtchen bot einen friedlichen, ländlichen Rahmen für den Kongreß und seine mehr als 100 auswärtigen Teilnehmer, in denen die Deutschen eine kleine Minderheit bildeten. Für vier Tage gehörte Trossingen dem Kongreß, alle Hotels waren dafür reserviert, das Rathaus diente als Tagungsstätte und der Bürgermeister wurde „amtsverdrängt“. Die Enge des Rahmens bot mehr Gelegenheit zu persönlichen Kontakten als die Großstadt Stuttgart, in der der Kongreß anschließend auf Einladung des Instituts für Auslandsbeziehungen fortgesetzt und beendet wurde. Nun liegt ja gerade in der Aufnahme

solcher persönlichen Kontakte die wichtigste Aufgabe aller Kongresse, obwohl hier die Sitzungen, Referate und Diskussionen von hohem Niveau und wissenschaftlichem und praktischem Wert waren.

Allgemeinere Probleme behandelten u. a. Marinus, Brüssel (die Adaption von Volksliedern), F. Bose, Berlin (literarische und mündliche Tradition), u. W. Kutter, Stuttgart (der Rundfunk als Zerstörer und Bewahrer der Tradition); die meisten Vorträge erörterten jedoch die Stile einzelner Volksgruppen, Landschaften oder anderer Bereiche oder Fragen der Registrierung und Katalogisierung in 24 verschiedenen Ländern, darunter Ägypten (A. R. Sami), Westafrika (J. H. Nketia und E. Tom-Papa), Japan (Eta Harich-Schneider), Pakistan (A. U. Ahmed), Slowakei (F. Poloczek), Jugoslawien (V. Vodusek), Österreich (V. Korda), Schottland (F. Collinson), Nordamerika (B. H. Bronson), Insel Man (Stephen Newbold).

Dem Kongreß voraus ging eine Expertentagung im Volksliedarchiv in Freiburg i. Br., zu der die Mitglieder des Scientific Board (Wissenschaftlichen Beirats) die führenden Fachvertreter aus Europa und Übersee eingeladen hatten. Im kleinen Kreis diskutierten hier ein paar Dutzend Wissenschaftler an Hand zweier Rahmen-Referate von W. Wiora (Freiburg) und E. Seemann (Freiburg) über die Aufgaben und Methoden einer vergleichenden Melodienforschung. Die Volksmusikforschung ist eine junge Wissenschaft, sie wurde bisher fast ausschließlich auf nationaler Ebene betrieben, und so gingen die Sammler und Forscher in den einzelnen Ländern oft recht verschiedene Wege. Für eine vergleichende Betrachtungsweise, die die musikalischen und textlichen Bestandteile in weltweiter oder kontinentaler Übersicht erforschen möchte, ist aber die Gleichartigkeit des zu vergleichenden Materials wesentliche Arbeitsvoraussetzung. Bislang geschah die Ordnung und Registrierung des volkskundlichen Materials in den nationalen und regionalen Archiven nach den praktischen Gegebenheiten der in den einzelnen Ländern ja sehr verschieden gearteten Materialien. Eine Normierung der Notierung und Katalogisierung von Volksmusik wird sich kaum erzielen lassen bei so weitgehenden Unterschieden in der Materie selbst. Um so wichtiger sind solche internationalen Arbeitstagungen und Kongresse und die Zusammenfassung der isoliert arbeitenden Archive und

Forscher in einer übergeordneten, internationalen Organisation. Die wichtige Rolle, die dabei der deutschen Volksliedforschung und Musikethnologie zufällt, wurde auch in Freiburg wie in Trossingen deutlich, hat doch die deutsche Wissenschaft auf beiden Gebieten im nationalen wie internationalen Rahmen wichtige Vorarbeiten geleistet und z. T. erst den entscheidenden Anstoß gegeben.

Fritz Bose

*

Die Tatsache, daß das Ende Juli veranstaltete internationale Treffen von Volksliedforschern aus Europa und Übersee in Freiburg i. Br. stattfand, hat die Bedeutung des in der Schwarzwaldhauptstadt beheimateten „Deutschen Volksliedarchivs“ erneut unterstrichen. Im Jahre 1914 von dem Altmeister der Volksliedforschung, Prof. John Meier, gegründet und seit 1953 von dessen langjährigem Assistenten, Prof. Erich Seemann, geleitet, hat sich dieses Institut, das sich jetzt im Eigentum des Landes Baden-Württemberg befindet und das einzige seiner Art im deutschen Sprachraum sowie eines der größten in der Welt überhaupt ist, unschätzbare Verdienste um die wissenschaftliche Sammlung und Auswertung des volkstümlichen Liedgutes erworben. Bisher sind etwa 400 000 Volksliedaufzeichnungen zusammengetragen worden. 1935 hat man mit der Herausgabe des Gesamtwerkes über den deutschen Volksliederschatz begonnen, und im Herbst dieses Jahres wird der siebente Halbband dieses Standardwerkes, das jedes Volkslied auf seine textliche und tonliche Struktur untersucht und etwaigen Beziehungen zu ähnlichen Liedern anderer Völker nachgeht, erscheinen.

Dg

Neue Ergebnisse der Bachforschung

Anläßlich einer Forschungsexkursion in die Hohe Rhön, die das Bezirkshaus für Volkskunst Suhl in Verbindung mit dem Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik Weimar durchführte, konnten neben wertvollen Zeugnissen der Volksmusik wichtige Ergebnisse zur Entwicklung des Bachgeschlechtes festgestellt werden. Die wissenschaftliche Auswertung unter Leitung von Professor Dr. Günther Kraft ergab u. a., daß von den in den kleinen Rhöndörfern Oberkatzen, Unterkatzen und Oepfershausen ansässigen Spielmännern und Bauern die unmittelbaren Wege der Entwicklung des Stammes von Johann Sebastian Bach ausgingen. Die Geburtsurkunde sowie wei-

tere Daten des von Johann Sebastian Bach genannten musikalischen Stammvaters Veit Bach konnten hier ermittelt werden. Sie weisen auf eine direkte Verbindung dieser „Bache“ zu den revolutionären Bewegungen des 16. Jahrhunderts und den Bauernkriegen. Diese Tatsachen werden die Bachforschung noch eingehend beschäftigen müssen.

-dt

*

Nach längeren Verhandlungen mit dem Amt für Denkmalspflege begannen kürzlich in Mühlhausen in Thüringen die Erneuerungsarbeiten an der Bachkirche Divi Blasii und die Erneuerung der Orgel. Die neue Orgel soll nach der von Johann Sebastian Bach während seines hiesigen Wirkens ausgearbeiteten Original-Disposition gebaut werden; sie wird somit das Beispiel eines für die Pflege der Bach-Tradition ideal geeigneten Instrumentes darstellen. Gelegentlich des diesjährigen Bachfestes in Lüneburg, an dem auch eine Delegation aus Mühlhausen teilnahm, wurde festgelegt, daß die Neue Bachgesellschaft den feierlichen Einweihungsakt von Kirche und Orgel, der wahrscheinlich im Herbst 1957 stattfinden dürfte, in ihre Patenschaft übernehmen will. Dieser Tag soll, ebenso wie das für 1959 unserer Stadt zugesagte Bachfest, der gesamten Mitgliedschaft der Bachgesellschaft bekannt gemacht werden. Dr. Zeilinger sprach namens der Mühlhäuser Delegation in Lüneburg schon jetzt die Einladung zu beiden Veranstaltungen aus, welche von der Versammlung angenommen wurde. Mühlhausen wird durch seine Tradition als Pflegestätte der Kirchenmusik (Joachim à Burck, Eccard und die beiden Ahle) dem Bachfest 1959 etwas zu bieten haben, was über den Rahmen der bisherigen Feste hinaus von Interesse sein dürfte.

F. W. L.

MISZELLEN

Tönende Stadtwerbung

Eine originelle Idee der Werbung und Repräsentation hat die Stadt Essen verwirklicht. In Gemeinschaftsarbeit mit einer namhaften deutschen Firma schuf sie eine Serie von sechs Langspiel-Schallplatten, die in einer geschmackvoll gestalteten Leinenkassette mit der Aufschrift „Aus dem Essener Musikleben“ ruhen. Sie wurden vorzugsweise von Künstlern, die in der Ruhrmetropole leben und wirken, bespielt, besungen und besprochen. Platte I und II bieten eine Aufnahme der Großen Messe in c-moll von Wolfgang Amadeus Mozart nach der Aufführung zum 200.

Geburtstage des Meisters. Clara Ebers (Sopran), Tilla Briem (Mezzo), Peter Witsch (Tenor), Xaver Waibel (Baß), Ernst Kaller (Orgel), der Städtische Musikverein und der Opernchor waren die singenden Kräfte, die GMD *Gustav König* dafür zur Verfügung standen. Er dirigierte das Städtische Orchester auch bei der Wiedergabe der Mozartschen g-moll-Symphonie und der Haydn-Variationen von Johannes Brahms auf Platte III. Platte IV bringt unter der Leitung von Professor *Anton Hardörfer* eine Spezialfassung des Christgeburtsspiels von *Ludwig Weber* mit Lehrern und Studierenden der Folkwangschule. *Siegfried Reda* ist auf der anderen Seite mit drei Chorsätzen vertreten. Dazwischen spricht *Else Betz* Teile aus dem Triptychon von den Heiligen drei Königen von *Felix Timmermans*. Platte V gehört mit einer Sinfonia in B-dur und dem Klavierkonzert op. 13 Nr. 4 von *Johann Christian Bach* (Solistin *Irma Zucca-Sehlbach*), mit Orgelkompositionen von *Siegfried Reda* und der von *Thea Leymann* gesprochenen Dichtung „Orgelspiel“ von *Hermann Hesse* gleichfalls der Folkwangschule. Auf Platte VI endlich haben sich das von *Rudolf Neukirchner* geleitete Collegium musicum Essen mit dem Konzert für zwei Cembali (Solisten: *Manna Hoesch* und *Fritz Edmonds*) von *Johann Sebastian Bach* und Kammermusiker des Städtischen Orchesters mit einer Bachschen Flötensonate und dem Mozartschen Flötenquartett in D-dur, K. V. 285, verewigt. Die Mappe ist ein klingendes Zeugnis der musikalischen Leistung der Stadt Essen. Die Platten sollen, zumal in Essen, auch im freien Handel verkauft werden. H. S.

Opernjubiläum in Holland

Das Jubiläum des zehnjährigen Bestehens der Amsterdamer Oper begeht Holland in diesen Tagen. Direktor *Paul Cronheim* suchte nach Kriegsende auf beengter Bühne im Wechsel mit dem Schauspiel das allgemeine Interesse für Werke des veristischen Opernstils und für Gastspiele des Bayreuther Ensembles anzueifern. Aber erst die Verpflichtung von *Joseph Krips* als Dirigenten und sein Debut mit einer durchschlagenden Figaro-aufführung brachte die Publikumsgunst und die Subventionen in Fluß, „*Othello*“ mit dem Concertgebouworchester unter Mitwirkung von *Gré Brouwenstijn* und *Ramon Vinay* eröffnete günstige Aspekte, konnte aber den Weggang von *Krips* nicht verhindern.

Im Jahre 1953 nahm dann der Weingartnerschüler *Alexander Kranhals* als versierter Theatermann

die Leitung in die Hand; er feilte die Leistungen des bereits unter *Elmendorf*, *Kubelik* u. a. bewährten 50 bis 60 Mann starken Orchesters, bereicherte den Spielplan um moderne Werke, suchte Nachwuchs für ein eignes Ensemble ohne allzu kostspielige Gästeverpflichtungen ausbilden zu lassen und intensivierte die Bemühungen der Amsterdamer Bühne, auch in den anderen Städten des Landes, in Rotterdam, Den Haag, Utrecht und anderwärts Freunde einer ernsthaft bemühten holländischen Opernpflege zu gewinnen. G. S.

Zehn Jahre

„Verband Münchener Tonkünstler“

Nach dem Ende der Reichsmusikkammer hatte im Jahre 1946 *Prof. Joseph Haas* den Verband Münchener Tonkünstler „als neue berufsständische Organisation ins Leben gerufen, der gleichzeitig die große Tradition des ehemaligen „Münchener Tonkünstlervereins“ wieder aufnahm, der zur Zeit von *H. W. von Waltershausen* in hohem Ansehen gestanden hatte. Der neue junge Verband darf nach dem ersten beendeten Lebensdezennium einen erheblichen Verdienstanteil an der wiedererstandenen Musikpflege in der Kunststadt München für sich buchen. Er beschränkte sich ja nicht allein auf die berufsständische, soziale und wirtschaftliche Betreuung seiner Mitglieder, er entwickelte eine sehr zielbewußte und intensive musikerzieherische Breitenarbeit. Die berufliche Fortbildung der Mitglieder, vor allem aber Förderung der Jugendmusikerziehung und der Jugendmusikpflege waren die Hauptthemen dieser Breitenarbeit. Schülerkonzerte, Hausmusikringe, Wochen der Hausmusik wurden zu einer ständigen wirkungsvollen Einrichtung. In verschiedenen anderen regelmäßigen Veranstaltungsreihen, in den viel beachteten „Rathauskonzerten“, in den „Konzerten Münchener Komponisten“ und „Aus Münchens musikalischer Vergangenheit“ besitzen die schöpferischen Kräfte ein eigenes Podium. Und nicht zuletzt bezeugt der Verband mit dem von *Fritz Büdtger* in sehr weitem Rahmen und über die lokalen Grenzen sichtbar und immer aktuell geführten „Studio für Neue Musik“ seine verantwortliche aufgeschlossene Teilnahme an dem musikalischen Geschehen der Gegenwart. Nach dem anregenden Vorbild Münchens bildeten sich dann auch in anderen Städten Bayerns, in Augsburg, Bamberg, Bayreuth, Coburg, Hof, Nürnberg und Würzburg Ortsverbände, die sich gemeinsam mit München zu einem Landesverband Bayerischer

Tonkünstler zusammenschlossen. Der Münchener Verband wie der Landesverband werden von Prof. *Wolfgang Jacobi* geleitet.

Sein zehnjähriges Bestehen feierte der Münchener Tonkünstlerverband mit einer Reihe von Festkonzerten, die der kompositorischen Bedeutsamkeit seiner Mitglieder gewidmet waren. Diese tritt vor allem durch die Namen von *Joseph Haas*, *Gustav Geierhaas*, *Karl Höller*, *Wolfgang Jacobi* und *Fritz Büdiger* repräsentativ in Erscheinung. In einem den Komponisten des Verbandes gewidmeten Symphoniekonzert der Münchener Philharmoniker kam erstmalig eine *Toccata, Adagio und Appassionato für Streichorchester* von *Gustav Geierhaas* zur Aufführung. Das Werk wird von einer kraftvoll gedungenen Thematik energisch bewegt, die architektonische Disposition ist organisch entwickelt, sie verliert sich nicht in formalistische Problematik, sondern ist lebensvoll. Das Werk besitzt Charakter in der Bestimmtheit und Klarheit seiner Absicht. Einige straffenden Kürzungen möchten vielleicht noch intensivere Spannungen erzielen. Die „Ouvertüre zu einem frohen Spiel“ von *Joseph Haas*, das Cembalo-Konzert op. 31 von *Wolfgang Jacobi* und *Karl Höllers* Passacaglia und Fuge nach *Frescobaldi* für Orchester op. 25 bewährten ihren guten Ruf, den sie im deutschen Raum besitzen. Gegenüber der künstlerischen Sicherheit dieser Werke wirkte ein *Symphonischer Epilog* des jungen Nachwuchskomponisten *Hans Winterberg*, eine Uraufführung, in der improvisatorischen Unbekümmertheit der etwas leicht, aber zielsicher gesetzten instrumentalen Effekte wohl begabt, aber keineswegs endgültig.

Ein sehr unterschiedlich buntes Bild boten drei Kammermusikabende. Ein neues, 1955 geschriebenes Streichquartett op. 50 von *Anton Würz* ruht in dem sicheren Schoß der Tradition und steht in weitem Gegensatz zu dem geistig strengen ersten Streichquartett von *Fritz Büdiger*. Die kleinen virtuos Capricen der Miniaturesuite „Der Abreißkalender“ für Flöte und Klavier von *Heinz Benker* und die skurrilen Grotesken für Klavier von *Rodius Gebhardt* sind interessant scharf gezeichnet, sie setzen sich in Szene. Fünf A-cappella-Chöre aus dem Jahre 1950 des inzwischen in den Vordergrund getretenen *Wilhelm Killmayer* besitzen noch ein unverbindliches Profil. Von den übrigen Erscheinungen wären noch ein sehr vornehm glattes Notturmo für Alt, Flöte und Bratsche von *Oscar von Pander* sowie das musizierfreudige

Streichquartett op. 50 von *Joseph Haas* zu nennen. Bandaufnahmen des jungen Münchener *Josef Anton Riedl*, der sich intensiv mit dem selbständigen Ausdruckswert der Rhythmik (Schlagzeugpartie aus einem „Stück für Streicher, Klavier und Schlagzeug“) und mit der *Musique concrète* befaßt, ließen auch in diesem Rahmen einen kurzen Blick auf das Problem künftiger Musikgestalt werfen.

Joachim Herrmann

VOM MUSIKALIENMARKT

Eine rekonstruierte Bach-Kantate

Von den sechs nachweisbaren Trauungskantaten ist nur die Hälfte vollständig erhalten (Nr. 195, 196 und 197), zwei sind unvollständig (Nr. 120 a und 34), eine ist nur noch im Text erhalten („Sein Segen fließt daher wie ein Strom“, BWV Anh. 14). F. Hudson hat sich nun die Aufgabe gestellt, die Zahl der aufführbaren durch Rekonstruktion der unvollständig erhaltenen Werke zu erhöhen, was besonders im Falle der vorliegenden Kantate 120 a in so überzeugender Weise bewerkstelligt werden konnte, daß man sich wundert, warum dies nicht schon früher versucht wurde (J. S. Bach, *Wedding Cantata* Lord God, Great Master of Creation [„Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“]). The incomplete Cantata reconstructed and edited by Frederick Hudson. London: J. Curwen & Sons [1954]).

Erhalten sind von diesem Werk einige Originalstimmen (die 4 Singstimmen, Viola und Continuo) und ein Partiturfragment, mit dem die Forschung erst von G. Schünemann im Bach-Jahrbuch 1936 bekanntgemacht wurde und das uns der Sorge um die Gestalt der vier letzten von insgesamt acht Sätzen enthebt (hier bleibt höchstens die Frage nach dem Mitgehen einzelner Instrumente mit den Singstimmen in den Sätzen 5 und 8 offen); problematisch bleiben also die Sätze 1–4, von denen die erhaltenen Originalstimmen nur ein unvollständiges Bild geben. Hier erweisen sich jedoch die Sätze 1, 3 und 4 als Parodien, die sich unter Zuhilfenahme ihrer Vorbilder aus den Kantaten 120 und 29 ohne wesentliche Schwierigkeiten wiederherstellen lassen, und auch Satz 2, ein Rezitativ mit eingeschaltetem kurzen Chorsatz „Nun danket alle Gott“, ist unschwer zu rekonstruieren: Die Rezitativpartien des Satzes sind vollständig erhalten, und daß im Chorteil die fehlenden Instrumentalstimmen (Violinen, evtl. auch Oboen) nur uni-

sono mit Sopran und Alt zu führen sind, läßt sich aus der (erhaltenen) Violastimme erschließen, die mit dem Tenor zusammengeht. Die alte Vermutung W. Rusts, daß auch eine Trompete zu diesem Satz gehöre, die die Chormelodie „Nun danket alle Gott“ zu blasen habe, wird nicht nur durch die Erfahrung des Herausgebers von der harmonischen Unmöglichkeit dieser Kombination widerlegt, sondern auch durch die einfache Tatsache, daß wir es hier nicht mit einer Choral-motette über das Rinkartsche Lied sondern mit einer Bibelwortmotette über Jesus Sirach 50, 24 zu tun haben. Der Vergleich des Satzes mit dem Chor „Trotz dem alten Drachen“ aus der Motette „Jesu, meine Freude“ durch den Hrsg. (Vorwort, S. IV) scheint mir daher unangebracht.

Damit ist das Rekonstruktionsproblem dieses Werkes überzeugend gelöst, offen bleiben lediglich unwesentliche Besetzungsfragen in den Sätzen 2, 5, 8 (s. oben) sowie die Frage der Mitwirkung von Trompeten und Pauken in der Sinfonia, Satz 4. Das Partiturbruchstück, das gerade noch die letzten 11 Takte dieses Satzes enthält, kennt diese nämlich hier nicht, obwohl wir den Satz aus Kantate 29 mit Besetzung von 3 Trompeten sowie Pauken zu hören gewöhnt sind und aus Satz 8 wissen, daß das Gesamtinstrumentarium der vorliegenden Kantate Trompeten miteinbezieht. Der Herausgeber ergänzt daher die Trompetenstimmen aus Kantate 29 und stellt es den Ausführenden frei, sie wegzulassen, er findet somit auch für diesen Fall eine allseitig befriedigende Lösung.

Ein Vorwort des Herausgebers unterrichtet den Benutzer knapp, prägnant und doch erschöpfend über alle wissenswerten Einzelheiten der Rekonstruktion. Einzelne Unklarheiten (z. B. die schon von Spitta II, 800 vertretene irrije Ansicht, der Hauptschreiber der Originalstimmen sei C. Ph. E. Bach) werden noch im Trauungskantatenband der Neuen Bach-Ausgabe (der gleichfalls vom Hrsg. betreut wird) richtiggestellt werden; für das Gesamtbild sind sie unerheblich.

Der Notentext ist in einer für die deutsche Praxis ungewohnten Weise mit dynamischen Zeichen und Tempovorschriften ausgestattet (ungewohnt z. B. die letzten Takte des 8. Satzes im *ff* mit nachfolgendem *crescendo*), und auch die Annahme, daß als Continuo im Normalfalle das Pianoforte verwendet werde (obwohl der Hrsg. Orgel oder Cembalo vorgezogen wissen möchte), trifft wohl nicht ganz deutsche Verhältnisse.

Dankbar begrüßen wird man dagegen die stets ausführlichen Angaben über die Instrumentierung sowie den über die Continuo-Aussetzung gesetzten bezifferten Baß in den Rezitativen. Ein wenig unglücklich ist, daß der unterlegte deutsche Text in der Orthographie, der alten Bach-Gesamtausgabe geschrieben ist (was sich vielleicht bei späteren Auflagen noch ändern ließe).

Insgesamt ist damit von einem bisher nicht ausführbaren Werk J. S. Bachs ein verlässlicher Text geboten; und es ist nur zu wünschen, daß sich auch deutsche Kantoreien und Chöre dieses Werkes künftig annehmen mögen. Alfred Dürr

Kommersbuch — heute

Das alte gute Kommersbuch ist wieder da, rotbraun und mit Biernägeln vorn und hinten gegen Tischüberschwemmungen gefeit, einst von den Schauenburgs, von Eichrodt und Heyck textlich, von Silcher und Erk, dann von Alfred Schlenker und mir in den zwanziger Jahren musikalisch betreut. Jetzt wird die 152.–153. Auflage von Dr. W. Haas in Offenburg hinsichtlich der Gedichte, von Dr. E. W. Böhme betreffs der Melodien redigiert, und hier liegt — statt der ehemals vier Bände, eine einbändige Klavierausgabe zur Begleitung der Sänger im Chor unisono vor. (Deutsche Lieder, Singsang und Klingklang, bearb. v. Dr. Erdmann Werner Böhme, Schauenburg in Lahr.) Es ist nicht viel Neues hinzugekommen, im wesentlichen ein hübsches Lied des Musikredaktors E. W. Böhme (den wir als Lokalforscher der pommerschen und thüringischen Musikgeschichte kennen). Man hätte sich gewünscht, den Anteil der Kneiplieder von Otto Lob aus der Plüschära noch weiter als seit 1925 reduziert zu sehen und dafür die im Klavierband ganz ausgefallene Abteilung „Sonnenwende“ wenigstens kurz mitberücksichtigt zu finden.

Aber es muß zu solcher Sammlung grundsätzlich bemerkt werden, daß hier nicht die artistischen, stilistisch-ästhetischen Maßstäbe entscheidend sind, sondern das Brauchtum und mancherlei, schwer zu bemessende Imponderabilien. Wenn eine Volksliedsammlung wie „Bruder Singer“ oder „Gesellige Zeit“ dem zeitloseren allgemeinen Volksgesang verhaftet ist, so wird der Außenstehende auch hier gleichwohl Färbungen durch Singbewegung usw. als zeitgebunden verspüren. Der Usus des „Lahrers“ wirkt z. T. beinahe zeitfremd geworden, die Altheidelbergromantik und Rheinschwärmerei von 1875 könnte

ohne Schaden durch einen gehörigen Anteil Adam Kriegerscher bis J. Val. Görnerscher Gesselligkeitslyrik ersetzt und aufgefrischt werden.

Das Selbstverständliche sollte eigentlich sein, daß alles Überständiggewordene durch neue zeitgenössische Lieder ersetzt würde — aber wo sind die Dichter und Musiker heut, denen dafür die volle Natürlichkeit zur Verfügung steht? Alfred Schlenker und meine Wenigkeit haben noch beherzt in die Harfe gegriffen; heute müßte mit einem umfassenden Preisausschreiben erst einmal die erforderliche gute, zeitnahe Lyrik hervorgeholt werden, und danach müßten die überzeugend epigonisch noch verkrampt-originell die Gedichte singbar machen — und dann müßte vor allem die Praxis entscheiden, was rezipierbar davon erscheine. Vielleicht könnte sich manche Melodikerbegabung an solcher Aufgabe begenden Melodisten gefunden werden, die weder wähen.

Hans Joachim Moser

DAS NEUE BUCH

Ein Domchor und sein „Vater“

Zwei Jubiläen ließen das vergangene Jahr für den Aachener Domchor und seinen gefeierten Leiter Theodor Bernhard Rehmann zu einem Jubeljahr im wahren Sinne des Wortes werden: Rehmann feierte seinen 60. Geburtstag und wirkte gleichzeitig im 30. Jahr an jener Stätte des altherwürdigen Kaiserdoms, von der aus sein und seines Chores Ruf in alle Welt gedrungen ist.

Aus diesem Anlaß gaben Freunde des Chores eine Festschrift „Capella Carolina“ (bei Schwann in Düsseldorf) heraus, über welcher der romanische Adler vom Knauf eines Kantorenstabes aus dem Aachener Domschatz als Wahrzeichen seine Flügel breitet. Über Th. B. Rehmann selbst ist in dieser Schrift wenig gesagt, über sein Wirken, besser noch: über den Geist und die Grundlagen seiner Wirksamkeit mit dem Aachener Domchor hingegen so viel mehr. Ein Kapitel „Musik aus kultischer Mitte“ enthält Gedanken aus Rehmanns eigener Feder; es ist eine Besinnung auf den inneren Ort des Musischen und wächst zu einer Deutung unserer geistigen Situation, indem es angesichts der in Asche versunkenen Zeugen abendländischer Kultur die Frage nach dem Sinn kulturellen Schaffens aufwirft und sie aus dem Glauben bündig beantwortet.

Die Statistik der seit 1925 aufgeführten Werke und eine Konzertchronik lassen den Chor als musikalische Persönlichkeit vor uns erscheinen: mit 600 Aufführungen seiner Werke führt Anton Bruckner die Reihe der Komponisten an, in der Palestrina, Bach und Lassus folgen und die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Nicht weniger als 45mal wurde Palestrinas „Missa Papae Marcelli“ gesungen, und durchschnittlich 40 verschiedene Messen erklangen Jahr für Jahr während des Dienstes im Dom; mit 164 Aufführungen dominiert Heinrich Lemacher unter den zeitgenössischen Komponisten, während Schallplatten der Deutschen Grammophon-Gesellschaft vornehmlich mit Werken von Bruckner, Palestrina und Verdi in Rehmanns denkwürdiger Interpretation den Chor allen Musikfreunden vertraut werden ließen.

Aber nicht das Ruhmesblatt dieser Statistik macht den eigentlichen Wert der vorliegenden Festschrift aus; er liegt in einem „Locus iste“ betitelten Bericht über eine Reise zu den Kathedralen und Kultstätten unserer westlichen Nachbarländer. Hier verspüren wir den Geist dieses Chores, für den seine Fahrt keine „Konzertreise“ wurde, sondern eine Pilgerfahrt zu ehrwürdigen Heiligtümern, wie Aachens Dom selbst eines der ältesten darstellt. Was vermöchte den Chor und seinen Erzieher ehrenvoller zu kennzeichnen als Sendung, in dem man diese Fahrt unternahm? das Bewußtsein einer abendländisch-christlichen In einem Bericht von seltener inhaltlicher und formaler Schönheit fand diese Reise ihren Niederschlag. Er gibt der Festschrift ihren hohen Wert.

Wilhelm Koch

Musikalische Handwerkslehre

In seiner Schrift „Aus der Werkstatt der Musik“, Aufgaben und Formspiele, Verlag Robert Lienau, Berlin, entwickelt Werner Karthaus eine umfassende Musiklehre. Seine Aufgaben dienen dem Bauen von Melodien und Tonsätzen, während die „Formspiele“ zum musikalischen Werten anleiten sollen und schließlich sogar als Musizierbuch dienen können. Die Schrift ist in ihrem methodischen Aufbau sowie in der musikalischen Substanz und musikantischen Beweglichkeit vorbildlich und fesselnd.

Die uneingeschränkte Anerkennung für das anregende Werk gilt auch dann, wenn man etwa bezweifeln wollte, ob der Ausgangspunkt des Verfassers, wie er ihn in seinem Vorwort darstellt, glücklich formuliert ist. (Vorworte sind bekannt-

lich meist nachträgliche Reflexionen und Sinngebungen...!) Karthaus nennt seine Musiklehre nicht nur eine Anleitung zum musikalischen Gestalten (das ist sie in vorzüglicher Art) sondern auch zum Komponieren. Einerseits zitiert er Honeggers bitteres Wort, daß die Musik nicht an Blutarmut, sondern an Blutüberfluß sterbe, weil zuviel produziert werde; andererseits aber beruft sich Karthaus auf ein „allgemeines Recht auf persönlichen Ausdruck“. Er glaubt, wenn man den schöpferischen Akt in der Musik sichtbar machte, würde der schöpferische Kontakt zwischen Musik und Person aufgespürt. So komme es zu „tätigem Werten“; und in diesem schöpferischen Vorgang vollziehe sich schließlich der „Ausdruck des Ichs“. Also sei bei rechtem Gebrauch des Gebotenen das „personengeprägte“ Kunstwerk sozusagen „unvermeidbar“!

Karthaus geht von allereinfachsten Grundvorgängen („Erstvorgängen“) in der Musik aus, von „Übungen, die jeder Schüler auf der Blockflöte im freien Spiel angehen kann“. Hier wird eine neuzeitliche Improvisationslehre gegeben, die eine gesunde, musikalische „Durchblutung“ herbeiführen kann. Eine Unterweisung in der Komposition aber müßte dort anfangen, wo Karthaus mit seiner Improvisationslehre endet.

Das übersichtlich angeordnete Werk gibt besonders für rhythmische und motivische Verarbeitungen glückliche Anregungen; (etwa: „Melodisches Aufladen einer rhythmischen Reihe“.) Die Anleitungen zur Improvisation schließen auch den Bau von Tanzstücken ein, selbst „parodistische Verwandlungen“ und jazzartige Akzentuierungen und Synkopierungen werden in die Arbeit einbezogen. Das ist alles beste Handwerkslehre.

Wozu dann aber die Fragestellung: „Wie bleibt musikalisches Schaffen lebendig und echt, wie weiche ich der Vielschreiberei und der Abstraktion aus“? Zwischen Improvisation und Komposition steht unabdingbar als Scheidegrenze der Begriff des Stils, der einmalig-unverwechselbaren Persönlichkeit. Da nützt auch eine gesunde musikalische Durchblutung nicht allein. Hier ist auch die Grenze in Karthaus' Werk sichtbar. Im letzten Formspiel gibt er Variationen zu Corellis Folia-Chaconne. Da wird es stilistisch mehr als bedenklich in der Mischung von neu und alt. Als allgemeine Musiklehre und Unterweisung in der Improvisation wird diese Schrift aber für Lernende und Lehrende von großem Nutzen sein.

Siegfried Borris

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Georg Götsch, mit Fritz Jöde und dem vor einigen Wochen gestorbenen Walther Hensel zusammen einer der wegweisenden Anreger der deutschen Jugendmusikbewegung, ist am 26. September — 61 Jahre alt — gestorben. Götsch hat als Musiker, Tänzer und Lehrer auf zahlreichen Lehrgängen, „musischen Semestern“ und als Leiter von Spielgemeinden und Singkreisen der Pädagogik unserer Tage wertvolle musische Impulse vermittelt.

Regierungsrat a. D. Gustav Bleyer, der Ehrenpräsident des deutschen Handharmonika-Verbandes, starb am 28. August im Alter von 72 Jahren in Freiburg i. Br. Bleyer leitete den deutschen Handharmonika-Verband von der Gründung, 1931, bis 1954.

Geburtstage

Der Komponist und Dirigent Kuno Stierlin wurde am 30. August 70 Jahre alt. Stierlin ist durch Opern, Oratorien, Chöre und Kammermusikwerke bekannt geworden.

Ehrungen und Auszeichnungen

Anläßlich seines siebzigsten Geburtstages erhielt der Schweizer Komponist Dr. h. c. O. Otmar Schoeck aus der Hand des bayerischen Ministerpräsidenten Dr. Högener im Namen des Bundespräsidenten das Bundesverdienstkreuz.

Ernennungen und Berufungen

Kurt Thomas wurde vom Rat der Stadt Leipzig im Einvernehmen mit den zuständigen kirchlichen Stellen als Nachfolger Günther Ramins zum Thomaskantor berufen. Professor Thomas, der durch die aufsehenerregende Uraufführung seiner Markuspassion (1927), später durch Konzertreisen mit verschiedenen von ihm geleiteten Chören bekannt wurde und als Leiter des Musischen Gymnasiums in Frankfurt am Main wirkte, ist heute als Professor für Chordirigieren und Dirigent des dortigen Oratorienchores an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold tätig und leitet außerdem die Kantorei der Dreikönigskirche und den Cäcilienverein in Frankfurt am Main.

Rudolf Schwarz, gebürtiger Österreicher und zuletzt Dirigent des Sinfonieorchesters von Birming-

ham, wurde als Nachfolger von Sir Malcom Sargent zum Leiter des Sinfonieorchesters der Britischen Rundfunkgesellschaft BBC berufen.

Die Mitglieder der Berliner Staatsoper, Irmgard Klein, Sigrid Ekkehard, Ingeborg Wengler und Gerhard Stolze wurden vom Kulturministerium der DDR zu Kammersängerinnen bzw. zum Kammersänger ernannt.

Ferd Schroer, der Intendant des Oldenburgischen Staatstheaters, wurde als Nachfolger des Generalintendanten Oskar Walleck zum Intendanten des Landestheaters der Stadt Linz gewählt. Schroer wird seinen neuen Posten mit Beginn der Spielzeit 1957/1958 antreten.

Preise und Wettbewerbe

Im Internationalen Quartettkompositionswettbewerb in Lüttich erhielt der Komponist M. Kelkel, Saargebiet, Schüler Darius Milhauds, für sein Werk „Florestan“ den ersten Preis.

Beim 4. Concorso Polofonico Internazionale „Guido d'Arezzo“, der Ende August in Arezzo, Italien, stattfand, wurde der „Wiener Madrigalkreis“ unter Gustav Teuring als bester Chor ausgezeichnet und erhielt den ersten Preis in Höhe von 300 000 Lire. Der zweite und dritte Preis wurden an Chöre aus Paris und Zagreb verliehen. Als bester deutscher Chor nahm der „Nordhomer Kammerchor“ unter Musikdirektor Herbert Donath den vierten Platz ein.

Der dritte Weltmusikwettbewerb der holländischen Stadt Kerkrade findet im August 1958 statt. Bei diesem Treffen werden Musikvereine der ganzen Welt zusammenkommen und in einer 8000 Menschen fassenden Konzerthalle ihr Bestes geben. Denjenigen Vereinen, die 200 km oder mehr bis Kerkrade zurücklegen müssen, ist freie Unterkunft und Verpflegung zugesagt. Außer Musik- und Marschwettbewerben sind Konzerte berühmter Sinfonieorchester und Militärmusikensembles vorgesehen. Auskünfte durch: Stichting Wereld-Muziekconcours, Kerkrade/Holland.

Verbände und Vereine

Die Louis-Spohr-Gesellschaft, Sitz Kassel, besitzt nach neuesten Angaben in ihrem Archiv 163 verschiedene Ausgaben von 108 Werken Louis Spohrs. Bisher konnten 91 Original-Manuskripte, etwa 200 Kompositionsentwürfe, über 600 Briefe (fast das gesamte erhaltene Material), zahlreiche unbekannte Abbildungen und Erinnerungsstücke ermittelt werden. Fast abgeschlossen ist die Sammlung der Streichquartette, nachdem zu den vorhandenen 36 Quartett-Partituren noch ein Konvolut von 33 veröffentlichten Streichquartetten (Stimmen, Erstaussagen) erworben wurde. Zu fünf Violin-Konzerten und zu zwei Symphonien ist das

sehr seltene Orchestermaterial vorhanden, von einigen Originalmanuskripten zudem Mikrofilme. Die Gesellschaft ist jederzeit bereit, Auskünfte zu erteilen.

Die Internationale Gesellschaft der Orgelfreunde, die über Deutschland hinaus in Westeuropa, Afrika, Nord- und Südamerika Mitglieder hat, will ihre Jahrestagungen künftig abwechselnd in Deutschland und im Ausland veranstalten. So wird das Treffen 1957 in der Schweiz stattfinden, wobei u. a. die älteste spielbare Orgel Europas im Wallis aufgesucht werden soll. Für eine spätere Jahresversammlung ist Holland vorgesehen. Dr. Walter Supper, Eßlingen, kündigte für das Frühjahr 1957 eine Arbeitstagung der Orgeldenkmalspfleger in Weilheim an, die in Verbindung mit dem Verband der Denkmalspfleger der DDR stattfinden soll.

Der Cäcilienverein der Stadt Solothurn (Schweiz) begeht am 18. November sein 125jähriges Bestehen mit der feierlichen Uraufführung des Oratoriums „Dem unbekannten Gott“ von Albert Jenny (Text: Herbert Meyer).

Musikfeste und Tagungen

Der 2. Internationale Konzerttag Deutschland-Schweiz in Ottobereuren vereinte 4000 Musikfreunde aus dem In- und Ausland zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis, das unter der Schirmherrschaft der Bundespräsidenten beider Länder stand und von zahlreichen namhaften Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens besucht wurde. Das Musikfest wurde ausschließlich von zeitgenössischen Schweizer Komponisten und Künstlern bestritten; u. a. erklangen Werke von Willy Burkhard, Robert Blum und Max Kuhn sowie Paul Huber und Siegfried Hildenbrand.

Ein Internationaler Kongreß für Musikforschung, den die deutsche Gesellschaft für Musikforschung veranstaltete, fand Mitte September in Hamburg statt. Er erfreute sich außerordentlich reger Anteilnahme ausländischer Wissenschaftler, darunter erstmals auch solcher aus Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und Ägypten. In vier Generalthemen wurden Randthemen der Musikwissenschaft behandelt, die die Gebiete der Geschichte, der deutschen Philologie, der Akustik und der Völkerkunde berührten.

Internationale Fragen des Urheberrechtes standen im Mittelpunkt des Kongresses der Vereinigung der Autoren- und Komponisten-Gesellschaften CISAC, der zum ersten Mal seit 20 Jahren auf deutschem Boden, in Hamburg, veranstaltet wurde und zu dem 167 Delegierte aus 26 Ländern erschienen waren.

Das 4. Wartburgtreffen deutscher Sänger, das etwa 6000 Gäste vereinte, fand Mitte September in Eisenach, Erfurt, Halle, Leipzig und Greiz statt.

Eine Musikwoche mit Kammerkonzerten, einem Vortrag und einer Dichterlesung wurde Mitte September in Corvey veranstaltet.

Während der Monate September und Oktober findet in Budapest ein Béla Bartk-Fest statt. Das Programm umfaßt das gesamte Schaffen Bartks, außerdem zahlreiche Werke von Zoltan Kodly und jüngeren ungarischen Komponisten.

Die Achten festlichen Tage neuer Kammermusik werden vom 13. bis 17. November in Braunschweig veranstaltet. Die Stadt Braunschweig wird wieder den von ihr gestifteten „Ludwig-Spohr-Preis“ zur Förderung zeitgenössischer Musiker verleihen.

Der 3. Internationale Kongreß für katholische Kirchenmusik wird für die Tage vom 1. bis 8. Juli 1957 in Paris vorbereitet. In verschiedenen Arbeitssitzungen werden u. a. Probleme des Gregorianischen Gesangs, der gegenwärtigen liturgischen Mehrstimmigkeit und des religiösen Volksgesanges behandelt. Feierliche Gottesdienste sollen die reiche Verschiedenheit der orientalischen und abendländischen Riten in zahlreichen Pariser Kirchen aufzeigen. Konzerte der bedeutendsten französischen Kirchenmusikvereinigungen, Chöre und Orchester werden ihrerseits zum eindrucksvollen Bild der katholischen Kirchenmusik beitragen. Auskünfte durch das Sekretariat des Kongresses: 97, rue du Mont-Cenis, Paris 18^o.

Von den Bühnen

Nach der Rückkehr von einer dreimonatigen Europareise äußerte Rudolf Bing, der Generaldirektor der New Yorker Metropolitan-Oper, daß Amerika heute dem alten Kontinent auf dem Gebiet der Oper und des Sngernachwuchses weit voraus sei. Eine Ausnahme bilde die Mailänder Scala, die einzige Oper die ernsthaft mit der Metropolitan wetteifern könne. Junge Sänger in Europa stnden im allgemeinen weit unter dem Durchschnitt ihrer amerikanischen Kollegen. Bing glaubt indessen nicht, daß die europäische Oper absinke, sondern, daß die amerikanische an Bedeutung gewonnen habe.

Wieland Wagner wird, wie Intendant Heinz Tietjen kürzlich bekannt gab, an der Hamburgischen Staatsoper inszenieren. Zunächst ist an Bizets „Carmen“ und an Wagners „Parsifal“ gedacht. Tietjen beabsichtigt außerdem, Gustav Gründgens, den Intendanten des Deutschen Schauspielhauses um Operninszenierungen zu bitten. Vorgesehen sind dafür zunächst „Die Hugenotten“ von Meyerbeer. Der frühere Intendant Dr. Gn-

ther Rennert, dessen Arbeitslinie Tietjen weiterverfolgen will, wird zunächst u. a. Wagners „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ inszenieren. Als Uraufführungen an der Hamburgischen Staatsoper sind „Rappelkopf“ von Mark Lothar und „Der grüne Kakadu“ von Mohaupt vorgesehen.

Die Oper „König Hirsch“ von Hanz Werner Henze erlebte in der Städtischen Oper Berlin unter Leitung von Hermann Scherchen ihre viel umstrittene Uraufführung.

Die neue Oper „Der Sturm“ von Frank Martin, deren deutsche Erstaufführung am 4. November in Frankfurt/M. stattfindet, wird in nächster Zeit an der City Center Opera in New York und RAI-Milano zu hören sein.

Das Landestheater Darmstadt hat die deutsche Erstaufführung von Prokofieffs Oper „Der Spieler“, die bereits 1929 in Basel uraufgeführt wurde, für November vorgesehen.

Franz Schuberts Oper „Die Wunderinsel“ mit dem Text nach Shakespeares „Sturm“ wird in der musikalischen Bearbeitung von Kurt Honolka im Laufe der Spielzeit 1956/1957 am Württembergischen Staatstheater Stuttgart erstauffgefhrt werden. Gleichfalls in Stuttgart ist das Ballett „Tanz auf der Kokosnuß“ von Otto Erich Schilling zur Uraufführung angenommen worden.

Die Mailänder Scala plant für die Spielzeit 1956 bis 1957 die Uraufführung der Oper „Die begnadete Angst“ von Francis Poulenc.

Die Uraufführung der Schilleroper „Die Räuber“ von Giselher Klebe wird im Januar 1957 an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf stattfinden.

Das Stadttheater Basel bereitet für die kommende Spielzeit die Uraufführung des Balletts „Cinquième étage“ von Henry Sauguet vor, ferner die europäische Erstaufführung eines Balletts „Peer Gynt“ nach Ibsen mit Musik von Edvard Grieg und die deutschsprachige Erstaufführung der Oper „Die Wandlung des Tiresias“ von Poulenc.

Die Uraufführung der deutschen Fassung von Liebermanns Molière-Oper „Die Schule der Frauen“ wird unter der musikalischen Leitung von George Szell bei den Salzburger Festspielen 1957 stattfinden. Die deutsche Erstaufführung ist für Oktober 1957 an der deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf vorgesehen.

Das symphonisch-pantomimische Ballett „Der Raub des Feuers“, eine neue Gestaltung der Prometheusgeschichte von Armin Schibler, wird in der Spielzeit 1957/58 an den Wuppertaler Bühnen zur Uraufführung gelangen.

Alban Bergs „Wozzek“ wird in München, Stuttgart, Essen und Stockholm neu herauskommen. Eine Television-Sendung der Oper in französischer Sprache steht auf dem Programm des Kanadischen Rundfunks.

Die „Simple Symphony“ von Benjamin Britten wird in der kommenden Spielzeit in Bonn und Mainz szenisch aufgeführt werden.

Der neue Intendant der Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, Dr. Rudolf Meyer, beabsichtigt die Oper „König Mitridates“ von Alessandro Scarlatti für die Städtischen Bühnen Heidelberg zu inszenieren und damit für Deutschland erstaufzuführen.

Das Landestheater Dessau bereitet als nächste Opernaufführung Dvoraks „Rusalka“ vor.

Der Weimarer Komponist, Professor Helmut Riethmüller, hat eine Oper „Die Mitschuldigen“ nach Goethes gleichnamigen Lustspiel geschrieben. Das Werk wurde vom Staatstheater Schwerin zur Aufführung angenommen.

Die Münchener Marionettenbühne „Die Spiel-dose“ führte unter der musikalischen Leitung von Arno Reichenberger Glucks Oper „Der bekehrte Trunkenbold“ auf. Anlässlich des Hamburger Händel-Festaktes wurde Händels „Il pastor fido“ über das Deutsche Fernsehen gesendet.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Die kommende Spielzeit des Leipziger Gewandhaus-Orchesters soll im Zeichen des 175jährigen Jubiläums des berühmten Orchesters stehen, dessen große Konzerttradition am 25. November 1781 von Johann Adam Hiller eröffnet wurde. Wie aus Leipzig verlautet, sind für die kommende Spielzeit bedeutende Gastdirigenten und Solisten verpflichtet worden. Bruno Walter soll grundsätzlich zugesagt haben, ein Sonderkonzert im Mai nächsten Jahres zu dirigieren. Ferner haben sich Günther Wand, Georg Ludwig Jochum, Mario Rossi, Goldschmidt und Georgescu für Gastkonzerte verpflichtet. Als Solisten sind Ludwig Hölscher, Alfred Cortot, Elly Ney, Helmut Roloff, Branka Musulin, Erna Berger, Wolfgang Schneiderhan, Monique Haas, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin und Gerti Herzog vorgesehen.

Durch die Initiative von Professor Heinrich Bongartz wird die Dresdener Philharmonie in der kommenden Spielzeit sechs Konzerte für Dresdener Studenten durchführen. Die sechs Studentenkonzerte werden außer klassischen und ro-

mantischen Werken, Erstaufführungen von Reinhold, Schostakowitsch, Bartók, Butting, Gerster, Berger, Tarp, Schönberg und Atterberg bringen.

Anlässlich seines fünfjährigen Bestehens veranstaltete das Staatliche Sinfonieorchester (Sitz Gotha) unter Leitung von GMD Fritz Müller ein Festkonzert.

vom verstärkten Orchester der Städtischen Bühnen Ulm unter Leitung des Komponisten uraufgeführt und mehrfach wiederholt.

Die 2. Symphonie (1955) von Rudolf Mors wurde Winfried Zilligs Violinkonzert wird unter Leitung von Gustav König mit Tibor Varga als Solisten im November in Essen zur Uraufführung kommen.

Die Uraufführung von Reinhard Schwarz-Schillings „Sinfonia-diatonica“ ist auf den 31. Januar 1957 in Dortmund festgesetzt worden.

Eine Aufführung des Violin-Konzertes von Robert Oboussiers ist für den 11. Dezember durch das Musikcollegium Winterthur vorgesehen.

Im 1. Konzert des Sinfonieorchesters Frankfurt/O. dirigierte MD Hermann Henrich u. a. die Partita für Orchester von H. Riethmüller.

Chor- und Orgelmusik

Die Uraufführung des Weihnachtsoratoriums „Es singt die heilige Mitternacht“ von Paul Schmalz wird durch den Kantonalen Lehrerengesangsverein in der Tonhalle zu St. Gallen am 2. Dezember stattfinden.

Händels Oratorium „Frohsinn und Schwermut“ erklang unter Leitung von GMD Albert Grünes in Lemgo und Lauda (Württ.).

Heinz Freudenthal wird in Oslo und Helsinki Dietrich Buxtehudes Oratorium „Das jüngste Gericht“ aufführen.

Der Schwäbische Singkreis (Leitung Professor Hans Grischkat) führte im Johannitersaal in Schwäbisch Hall ein Konzert mit weltlicher Chormusik alter und zeitgenössischer Meister durch, bei dem u. a. Werke von Hugo Distler, Herbert Langhans, Jens Rohwer, Paul Hindemith, Bruno Stürmer, Johannes Driessler, Felicitas Kukuck, Gottfried Wolters und Johannes H. E. Koch erklangen.

In einem Orgelkonzert in der Marienkirche zu Rostock spielte Helmut Thörner außer Werken alter Meister auch Kompositionen von Joseph Haas, Hermann Grabner, Johann N. David und Norbert Stannek.

Rundfunk und Schallplatte

Das Chorwerk „Till Eulenspiegel“ für Solisten, Chor und Orchester von Hans Poser ist nach seiner Uraufführung in Stuttgart und der Hamburger Erstaufführung zu einer eigenen Produktion des NDR Hamburg vorgesehen.

„La Parola“, das neueste symphonische Werk von Theodor Berger wurde anlässlich der Eröffnung der Österreichischen Woche von Radio Bremen unter Leitung von Dr. Siegfried Goslich erstaugeführt. Es wird am 15. Oktober unter der Leitung von Ernest Bour auch am WDR Köln erklingen.

Eine Wiedergabe von Willy Burkhard's Oper „Die schwarze Spinne“ wird unter der musikalischen Leitung von Marinus Voorberg für den Niederländischen Rundfunk vorbereitet.

Das meistgespielte Orchesterwerk Armin Schiblers ist das „Lyrische Konzert“ op. 40, dessen jüngste Aufführungen an den Sendern Hamburg, Frankfurt/Main, Zürich und Monte Ceneri stattfanden. Es wird demnächst auch vom Süddeutschen Rundfunk aufgeführt werden und steht auf Programmen von Symphonie-Konzerten in Basel und Winterthur. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft beabsichtigt, das Werk auf einer Langspielplatte herauszubringen.

Die Nederlandsche Christelijke Radio-Vereniging Hilversum gibt in Zusammenarbeit mit der holländischen Sektion der Neuen Schütz-Gesellschaft in zehn Sendungen einen Querschnitt durch das Schaffen von Heinrich Schütz. Die Sendungen werden von Marinus Voorberg und Wilhelm Ehmann geleitet.

Die Morgenstern-Chöre von Karl Meister kamen im Hessischen Rundfunk unter Leitung von Edmund von Michnay zur Ursendung. Weitere Wiedergaben sind im Bayerischen Rundfunk und beim Augsburger Chorfest vorgesehen.

Der Nordhorner Kammerchor sang unter Musikdirektor Herbert Donath in Radio Hilversum ernste und heitere Chormusik alter Meister. In Radio Beromünster, Studio Basel, trug er u. a. Werke von Mendelssohn, Brahms, Mohler und Zipp vor.

Das Orgelkonzert „Es sangen drei Engel“ von Hans Friedrich Mickeelsen erschien auf einer Langspielplatte der Firma Phillips. Solist ist Feike Asma.

Klaus Ekkehard Ibe spielte für die Ursendung des Berliner Rundfunks das Orgelkonzert des Weimarer Komponisten Theodor Hluschek, das im September 1954 seine Uraufführung erlebte.

Die „Kleine Suite für Streicher“ von Andor Foldes wurde von Radio Locarno, dem Sender Bremen und dem NDR Hannover aufgeführt.

In der Sendereihe „Komponistenprofile“ brachte Radio Bremen drei Werke von Julien François Zbinden, die 1. Symphonie, „Drei Stücke für vier Hörner“ und die „Jazz-Sonatine“, ferner einen eigenen Bericht des Komponisten.

Im Zyklus „Komponisten in eigener Sache“ widmete Radio Bremen im Oktober eine Sendung dem Schaffen Armin Schiblers, wobei u. a. Dr. Siegfried Goslich Schiblers 1. Symphonie dirigierte.

Als ein erfreuliches Ereignis auf dem Gebiet der Schallplattenproduktion muß es gewertet werden, daß die Deutsche Grammophon-Gesellschaft und die „Teldec“ (Telefunken und Decca) ihre Preise für 33er Langspielplatten erheblich verringert haben, erstere um 20 bis 26 %, letztere um 25 %.

Die „Deutsche Messe“ und die „Missa choralis de angelis“ von J. N. David kommen demnächst auf Langspielplatten der Austria Vanguard GmbH in Wien heraus. Das Violin-Konzert Davids wird auf einer Langspielplatte innerhalb der Reihe Musica nova der Deutschen Grammophon-Gesellschaft noch in diesem Jahr erhältlich sein.

Kurt Weills Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (Text von Berthold Brecht) erscheint demnächst auf einer Langspielplatte der Firma Phillips.

Anton Heillers Choralmotette „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“, die beim IGNM-Fest in Stockholm uraufgeführt und mit dem Schott-Preis ausgezeichnet wurde, wird die österreichische Firma AMADEO auf einer Langspielplatte herausbringen.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Bostoner Symphoniker führen zur Zeit eine Europa-Tournee durch, die sie u. a. nach Paris, Stuttgart, München, Leningrad, Moskau und Prag führen wird.

Das Londoner Philharmonische Orchester gibt auf Einladung des sowjetischen Ministeriums für Kultur unter der Leitung von Sir Adrian Boult 13 Konzerte in der Sowjetunion.

Die Leningrader Philharmonie spielte bei ihrer Westdeutschland-Tournee mit David Oistrach als Solisten u. a. das Violinkonzert von Schostakowitsch sowie Werke von Rachmaninoff und Glazounow. Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft hat Rachmaninoffs 2. Symphonie mit der Leningrader Philharmonie aufgenommen.

Bei der bevorstehenden Amerika-Tournee der *Wiener Philharmoniker* wird Carl Schuricht mehrere Aufführungen der „Lulu-Symphonie“ von Alban Berg dirigieren. Schönbergs „Pelleas und Melisande“ werden die Philharmoniker unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos in Wien und bei der Biennale in Venedig darbieten.

Die *Dresdner Staatskapelle* führt eine Gastspielreise durch England, die Schweiz und die Bundesrepublik durch. Bis auf das Konzert in Genf, das Carl Schuricht dirigiert, hat Lovro von Matacic die musikalische Leitung der Konzerte.

Die *Mündener Philharmoniker* geben bei den Internationalen Musikwochen von Ascona ein Symphoniekonzert. Weitere Konzerte werden von dem Boyd-Neel-Orchester London und dem Rundfunkorchester der italienischen Schweiz bestritten.

Im Rahmen der Antwerpener Konzert-Saison werden die *Bamberger Symphoniker* unter Leitung von Lovro von Matacic am 13. November ein Konzert geben, am 27. November das *Bayerische Rundfunkorchester* unter Leitung von Eugen Jochum.

Das *Symphonie-Orchester der Stadt Köln* und der *Kölner Gürzenich-Chor* waren an den Veranstaltungen des diesjährigen „Musik-Septembers“ von Montreux beteiligt.

Die *Städtischen Bühnen Essen* werden anlässlich eines Gesamtgastspiels in Dublin Mozarts „Idomeneo“ nach der Paumgartner-Ausgabe auf-führen.

Dr. Hans Schmidt-Isserstedt ist von seiner zweiten Australien-Tournee zurückgekehrt, die ihn durch Sidney, Perth und Melbourne führte. Auf dem Programm standen außer klassischen Stücken Werke von Bartók, Blacher, Fortner, Orff und die Uraufführung des Oboen-Konzertes von Martinu.

Der Bielefelder Generalmusikdirektor Bernhard Konz wurde eingeladen, für den erkrankten Ru-

dolf Kempe ein Symphonie-Konzert mit den Berliner Philharmonikern zu übernehmen. Auf dem Programm stand u. a. das Klavier-Konzert von Schostakowitsch, Solist war Jakob Gimpel.

Dr. Hermann Werner, der Intendant der Städtischen Bühnen in Hagen hat eine Einladung des „Theatre Municipal“ in Straßburg angenommen, Wagners „Ring des Nibelungen“ zu inszenieren. Die Hauptpartien dieser Aufführung werden zum großem Teil mit Bayreuther Kräften besetzt sein.

Der Regisseur Federico Wolf-Ferrari, Stuttgart, wurde eingeladen, im November am Opernhaus Graz Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und im Dezember am Staatstheater Braunschweig seines Vaters „Il campiello“ zu inszenieren.

Das *Stroß-Quartett* wurde erneut zu einer Tournee von 14 Konzerten nach England und Irland verpflichtet.

Professor Karl Richter beginnt in diesen Tagen eine Amerika-Tournee, auf der er in New York, St. Louis und San Francisco Orgelkonzerte geben wird.

Verschiedenes

Zum 70. Geburtstag von Edwin Fischer erscheint im Insel Verlag ein neues Buch des Pianisten „Ludwig van Beethovens Klaviersonaten — ein Begleiter für Studierende und Liebhaber“.

Eine Gedenktafel für Richard Strauß wurde am Landhaus de Ahna im bayerischen Ort Marquartstein (Chiemgau) angebracht. An der Feier nahm auch der Sohn des Komponisten, Dr. Franz Strauß, teil. In dem Haus, das seinem Schwiegervater gehörte, hat Richard Strauß in den Sommern 1894 bis 1907 an den Opern „Guntram“, „Feuersnot“, „Salome“ und „Elektra“ gearbeitet.

Günter Raphael, der als besonderer Kenner der skandinavischen Folklore gilt, erhielt vom Phonetischen Institut der Universität Uppsala den Auftrag zur Sammlung lappländischer Melodien.

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN

Neue Konzertmusik und Opern in der Spielzeit 1956/1957

(Vorläufige Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne Gewähr)

Aachen: Dirigent: Wolfgang Sawallisch

Konzerte: Bartók: 2. Klavierkonzert; Berg: Violinkonzert; Braunsfels: Passionskantate; Hindemith: Sinfonische Metamorphosen über ein Thema von Weber; Violinkonzert; Martin: In terra pax; Stephan: Musik für Orchester.

Oper: Strawinsky: The Rake's Progress.

Altenburg: Landestheater.

Dirigent: Otto Siebert

Konzerte: Blacher: Konzertante Musik; Burkhard: Sinfonie in einem Satz; Büttner: Heroische Ouvertüre; Chatchaturian: Violinkonzert, Cellokonzert; Egk: Französische Suite; Gerster: Thüringische Sinfonie; Heger: Variationen über ein barockes Thema; Sachse: Debussy-Variationen; Schneider: Rondo giocoso.

Oper: Egk: Die Zaubergeige.

Amsterdam: Concertgebouw-Orchester.

Dirigenten: Eduard van Beinum, Gastdirigenten

Konzerte: Andriessen: 1. Sinfonie; Bartók: Violinkonzert; Creston: 3. Sinfonie; Dresden: Catena musicale; Henkeman: Konzert für Harfe und Orchester; Jolivet: Konzert für Ondes Martenot; Kodály: Tänze aus Galanta; Kox: Konzertante Musik; Landré: 4. Sinfonie; Martin: Kleine konzertante Sinfonie; Mengelbergh: Bauernballade; Peragallo: Klavierkonzert; Piiper: 3. Sinfonie; Prokofieff: 6. Sinfonie; Strawinsky: Feuervogel, Petruschka, 3. Sinfonie; Turchi: Piccolo concerto notturno; Vermeulen: Passacaglia en Cortège; Wagenaar: Ouvertüre „Cyrano de Bergerac“.

Annaberg: Erzgebirgssphilharmonie.

Dirigent: Erich Vietze

Konzerte: Beilschmidt: Ouvertura buffa; Chatchaturian: Gajaneh-Suite; Gerster: Thüringische Sinfonie; Knebel: Erzgebirgische Suite; Prokofieff: Ouvertüre zu den drei Orangen; Schneider: Scherzo; Sommer: Vorspiel „Der Gambenvirtuos“; Spieß: Trauermusik.

Augsburg: Städtische Bühnen.

Dirigent: Anton Mooser

Konzerte: Barber: Adagio für Streicher; Bartók: Konzert für Orchester, 3. Klavierkonzert; Berger: Rondino giocoso; Egk: Orchestersonate; v. Einem: Capriccio; Honegger: Symphonie liturgique.

Oper: Egk: Irische Legende; v. Einem: Pas de coeur.

Baden-Baden: Symphonie- und Kurorchester.

Dirigent: Carl August Vogt

Konzerte: Heger: Variationen über ein barockes Thema; Henger: Orgelkonzert; Hindemith: Nobilissima visione; Lalo: Symphonie espagnole; Martin: Passacaglia für Streicher; Prokofieff: 2. Klavierkonzert; Rohwer: Choralkonzert; Strawinsky: Capriccio für Klavier und Orchester; Viski: Violinkonzert.

Bamberg: Bamberger Symphoniker.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Konzert für Orchester; Heger: Variationen über ein barockes Thema; Hindemith: Schwanendreher; Sutermeister: Cellokonzert.

Basel: Basler Kammerorchester.

Dirigent: Paul Sacher

Konzerte: d'Alessandro: Konzert für Fagott und Orchester; Burkhard: Piccola Sinfonia giocosa; Geiser: Sinfonie; Honegger: Mouvement symphonique No. 3; Martin: Etüden für Streichorchester; Moeschinger: Concerto für Trompete und Orchester; Schoeck: Besuch in Urach; Strawinsky: Concerto in d 1946, Burleske „Renard“, In memoriam Dylan Thomas, Sinfonie für Bläser, Canticum sacrum, Ode; Tippet: Seller's Round.

Bautzen: Stadttheater.

Dirigent: Christian Weber

Konzerte: Butting: Orchesterballade; Chatchaturian: Klavierkonzert; Kodály: Tänze aus Galanta; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Sommer: Sinfonie e-moll; Thilman: Klavierkonzert für die linke Hand.

Oper: Orff: Der Mond.

Berlin: Komische Oper.

Dirigent: Gastdirigenten

Oper: Szymanowski: Der Brautraub.

Ballett: Strawinsky: Petruschka.

Berlin: Philharmonisches Orchester.

Dirigenten: Herbert von Karajan, Gastdirigenten

Konzerte: Atterberg: 2 Nocturnes; Bartók: Tanz-Suite; Berg: Arie „Der Wein“; Bialas: Indianische Kantate; Blacher: Orchesterstück für BBC; Bondeville: Illuminations; v. Borck: Präludium und Fuge; Britten: Variationen und Fuge über ein Thema von Purcell; Dallapiccola: Variationen; Egk: Georgica; Elgar: Traum des Gerontius; de Falla: Nächte in spanischen Gärten, El Amor Brujo, 2. Suite „Der Dreispitz“; Fortner: Violinkonzert, Création; Furtwängler: 2. Sinfonie; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“, Nobilissima visione, Symphonische Metamorphosen über ein Thema von Weber; Höller: 2. Cellokonzert; Honegger: Sinfonie für Streicher; Klebe: 2 Nocturnes; Křenek: Variationen über ein amerikanisches Volkslied, Brasilianische Sinfonietta; Milhaud: 3. Sinfonie; Popping: Tedeum; Prokofieff: 5. Sinfonie; Schönborg: Klavierkonzert; Schostakowitsch: Klavierkonzert; Strawinsky: Jeu de cartes, Pulcinella-Suite, Sinfonie in drei Sätzen; Thärichen: Violinkonzert; Villa-Lobos: Chorus V; Vogel: Tripartita; Wolf: Klavierkonzert.

Berlin: Städtische Oper.

Dirigenten: Arthur Rother, Gastdirigenten

Oper: Henze: König Hirsch.

Ballett: Blacher: Mohr von Venedig.

Berlin: Städtisches Berliner Sinfonie-Orchester.

Dirigent: Hermann Hildebrandt

Konzerte: Bartók: Violinkonzert; Blacher: Concertante Musik; Butting: Fünf ernste Stücke nach Dürer; Copland: El Salon Mexico; Dallapiccola: Canti di prigionia; David: Kume, kum geselle min; Dessau: Die Erziehung der Hirse; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Gershwin: Musik aus „Porgy and Bess“, Rhapsodie in blue; Hindemith: Sinfonische Metamorphosen über ein Thema von Weber, Ein Jäger aus Kurpfalz; Höfner: Fröhliche Wanderkantate; Honegger: Symphonie

liturgique; Martinu: Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken; Milhaud: Saudades do Brazil; Prokofieff: Klavierkonzert; Reinhold: Tänzerische Suite; Schostakowitsch: 5. Sinfonie.

Berlin: Radio Symphonie-Orchester.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Suite aus „Der wunderbare Mandarin“; Konzert für Orchester; Blacher: Träume vom Tod und vom Leben; Françaix: Konzert für Bläser und Orchester; Ginastera: Konzertante Variationen; Hindemith: Harmonie der Welt; Martinu: Konzert für zwei Klaviere und Orchester; Schönberg: Variationen op. 31; Strawinsky: Pulcinella-Suite.

Berlin: Staatsoper.

Dirigent: Franz Konwitschny

Oper: Gerster: Hexe von Passau; Suchon: Krutnava.

Bielefeld: Dirigent: Bernhard Conz

Konzerte: Bartók: 2. Klavierkonzert, Tanz-Suite; Britten: Violinkonzert; Burkhard: Piccola Sinfonia giocosa; Chatchaturian: Cellokonzert; David: 6. Sinfonie; v. Einem: Orchestermusik; Hindemith: Die Harmonie der Welt; Honegger: Concertino; Kaminski: Präludium für Orchester; Martin: Jedermann-Monologe; Schostakowitsch: 10. Sinfonie; Strawinsky: Jeu de cartes; v. Westermann: Divertimento. Oper: Egk: Die Zaubergeige; de Falla: Meister Pedros Puppenspiel; Henze: König Hirsch, Wundertheater. Ballett: Bartók: Der wunderbare Mandarin; v. Einem: Pas de deux.

Bodum: Städtisches Orchester.

Dirigent: Franz Paul Decker

Konzerte: Barber: Adagio für Streichorchester; Bartók: Divertimento für Streichorchester; Brenta: Chevauchée fantastique, Nocturne; Burkhard: Laupen-Suite; Fortner: Fantasie über B—A—C—H für zwei Klaviere und Orchester; Françaix: Rhapsodie für Viola und Orchester; Gagnebin: Orchestersuite über die Hugenottenpsalter; Gerster: Capriccio für vier Pauken und Streichorchester; Henze: Labyrinth; Hindemith: Herodiade, Metamorphosen; Honegger: Sonata da camera; Liebermann: 1. Sinfonie; Marescotti: Aubade; Martin: Ouverture d'Althale; Milhaud: Fünf Sinfonien; Nono: Polifonica — Monodia — Ritmica; Prokofieff: Andante op. 52, Symphonie classique, 1. Violinkonzert; Schönberg: Verklärte Nacht; Strawinsky: Jeu de cartes, Danses concertantes, Concerto in d, Polka, Galopp, Marsch, Walzer aus der 2. Suite; Vuatatz: Kleines Konzert; Webern: Sinfonie op. 210.

Bonn: Städtisches Orchester.

Dirigent: Otto Volkman

Konzerte: Bartók: Concerto für Orchester; Castelnovo-Tedesco: Concerto für Gitarre und Orchester; Fortner: Capriccio und Finale; Hartmann: 6. Sinfonie; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Honegger: Symphonie liturgique; Ibert: Louisville-Concerto; Prokofieff: 7. Sinfonie; Roussel: Bacchus et Ariane; Strawinsky: Ode, Triptychon für Orchester, Feuervogel-Suite.

Bonn: Stadttheater.

Dirigent: Peter Maag

Oper: Blacher: Preussisches Märchen; Britten: Albert Herring, Bettleroper; Françaix: Le diable boiteux; Martin: Der Zaubertank; Milhaud: Le boef sur le toit; Orff: Das Osterspiel. Ballett: Britten: Simple Symphonie; Spitzmüller: Der Prozeß; Strawinsky: Apollon musagète.

Brandenburg: Stadttheater

Dirigent: Hermann Nellesen

Konzert: Kodály: Tänze aus Galanta; Spieß: Fröhliche Ouverture; Suk: Serenade.

Braunschweig: Staatstheater.

Dirigent: Arthur Grüber

Konzerte: Bartók: Konzert für Orchester; Egk: Französische Suite; Hindemith: Bratschenkonzert; Martin: Konzert für sieben Bläser und Orchester; Ravel: Daphnis und Chloe. Oper: Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen; Liebermann: Schule der Frauen; Mihalovici: Phädra; Sutermeister: Romeo und Julia. Ballett: Blacher: Mohr von Venedig; Mihalovici: Theseus.

Bremen: Philharmonische Gesellschaft.

Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt

Konzerte: Berg: Wozzek-Fragmente; Chatchaturian: Klavierkonzert; de Falla: Der Dreispitz; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Thärichen: Orchesterstück op. 23.

Bremen: Radio Bremen.

Dirigent: Siegfried Goslich

Konzerte: Apostel: Haydn-Variationen; Berger: La Parola; Blum: Orchestermusik; Driessler: Der Galgenberg; v. Einem: Orchestermusik; Gmeindl: Klavierkonzert; Jelinek: Phantasie für Klarinette, Klavier und Orchester; Villa-Lobos: Bachianas Brasileiras. Oper: Berg: Lulu; v. Einem: Dantons Tod; Henze: Das Wundertheater; Peragallo: Der Ausflug aufs Land.

Bremen: Stadttheater.

Dirigent: Heinz Wallberg

Oper: Sutermeister: Romeo und Julia.

Bremerhaven: Stadttheater.

Dirigent: Hans Kindler

Konzerte: Britten: Variationen über ein Thema von Purcell; Hindemith: Nobilissima visione; Honegger: Pacific 231; Kodály: Variationen über das ungarische Volkslied „Der Pfau“; Martin: Konzert für sieben Blasinstrumente, Schlagzeug und Streicher; Prokofieff: Peter und der Wolf; Strawinsky: Feuervogel. Oper: Orff: Die Kluge, Der Mond, Carmina burana.

Cottbus: Stadttheater.

Dirigent: Hans Wallat

Konzerte: Chatchaturian: Suite Nr. 3 aus „Gajaneh“; Gerster: Festliche Toccata; Gotovac: Sinfonischer Kolo; Hindemith: Cellokonzert; Kochan: Violinkonzert; Kodály: Harry-Janos-Suite; Nowka: Sinfonische Musik; Schlemm: Hermann und Dorothea. Oper: Orff: Die Kluge.

Crimmitschau: Kreistheater.

Dirigent: Joachim-Dietrich Link

Konzerte: Beilschmidt: Erzgebirgswanderung; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Hindemith: Vier Orchesterlieder aus dem „Marienleben“; Janacek: Lachische Tänze, Capriccio, Concertino; Kodály: Tänze aus Galanta, Marosszeker Tänze; Schostakowitsch: Violinkonzert. Oper: Orff: Die Kluge.

Darmstadt: Landestheater.

Dirigent: Richard Kotz

Konzerte: Hessenberg: Intrada und Variationen; Lalo: Sinfonie espagnole; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Roussel: Concertino für Cello und Streichorchester; Strawinsky: Petruschka. Oper: Britten: The Turn of the Screw; Prokofieff: Der Spieler.

Dessau: Landestheater.

Dirigent: Heinz Röttger

Konzerte: Bartók: Konzert für zwei Klaviere und Orchester, Tanz-Suite; Chatchaturian: Cellokonzert;

Hindemith: Nobilissima visione; Honegger: Concertino; Prokofieff: Sinfonie classique; Röttger: Violinkonzert.

Döbeln: Kreistheater.

Dirigent: Wolfgang Suppas

Konzerte: Hindemith: Der Schwanendreher; Kodály: Tänze aus Galanta; Piston: Sinfonietta.

Oper: Artemowskij: Kosakenliebe; Gerster: Madame Liselotte; Kauffmann: Das Perlenhemd.

Dortmund: Dirigent: Rolf Agop

Konzerte: Abendroth: Sinfonie in C; Bartók: Violinkonzert, Rumänische Volkstänze; Berio: Nones per Orchestra; Bialas: Romanzero; Driesch: Cassation; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Herrmann: Cantata primavera; Hindemith: Nobilissima visione; Honegger: Symphonie liturgique; Kodály: Psalmus hungaricus; Koscielnny: Cellokonzert; Mes-siaen: Hymne für Orchester; Möhler: Sinfonisches Capriccio; Raphael: Jabanah-Suite; Schönberg: Orchestervariationen; Schostakowitsch: 6. Sinfonie; Schwarz-Schilling: Sinfonia diatonica; Strawinsky: Serenade D-dur für Streicher.

Oper: Rangström: Die Kronbraut; Salmhofer: Iwan Tarassenko; Tomasi: Atlantide; Weißmann: Gespenstersonate; Einakter von Weill und Křenek.

Dresden: Dresdener Kammerorchester.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzert: Britten: Simple Symphonie; Distler: Lied am Herde; Françaix: Serenade für Kammerorchester; Rennefeld: Serenade für Kammerorchester; Strawinsky: Apollon Musagete.

Dresden: Dresdener Philharmonie.

Dirigent: Heinz Bongartz

Konzerte: Atterberg: Meeres-Sinfonie; Bartók: Musik für Saiteninstrumente, Streicher-Divertimento; Berger: Legende vom Prinzen Eugen; Butting: Fünf ernste Stücke; Büttner: 4. Sinfonie; Casella: Ballett für Fulvia; Chatchaturian: Violinkonzert; Constantinescu: Tänze aus Rumänien; Enescu: 2. Rhapsodie; Finke: Konzert für Orchester; Gerster: Klavierkonzert, Festliche Toccata; Hessenberg: Klavierkonzert; Hindemith: Philharmonisches Konzert; Höller: Frescobaldi-Variationen; Karłowicz: Stanislaw und Anna Oswiecmowie; Kodály: Theater-Ouvertüre; Malige: Bratschenkonzert; Malipiero: Violinkonzert; Martin: Jedermann-Monologe; Martinu: Concerto grosso; Milhaud: Saudades do Brazil; Pipkoff: Suite; Prokofieff: Peter und der Wolf; Reinhold: Festliches Vorspiel; Schneider: Rondo giocoso; Schönberg: Verklärte Nacht; Schollum: Sonate für Orchester; Schostakowitsch: 6. Sinfonie, 8. Sinfonie; Stephan: Musik für Violine und Orchester; Stojanoff: Violinkonzert; Szymanowski: 1. Violinkonzert; Thilman: 4. Sinfonie; Tarp: Klavierkonzert; Veress: Die Wunderschallmei; Wladigerof: Vardar Rhapsodie.

Dresden: Landesbühnen Sachsen.

Dirigent: Rolf Schellenberg

Oper: Chrennikow: Frol Skabjew.

Dresden: Staatskapelle.

Dirigenten: Lovro von Maticic, Gastdirigenten

Konzerte: Martinu: Sinfonische Fantasien; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Striegler: Requiem.

Dresden: Staatsoper.

Dirigenten: Rudolf Neuhaus, Gastdirigenten

Oper: Bruns-Burkat: Das Recht des Herrn; Hindemith: Mathis der Maler.

Ballett: Bruns-Burkat: Das Edelfräulein als Bäuerin; Egk: Abraxas.

Düsseldorf: Dirigent: Eugen Szenkar

Konzerte: Berg: Violinkonzert; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Requiem; Honegger: König David; Prokofieff: 2. Suite „Romeo und Julia“; Turina: Dansas Fantasticas; Veerhoff: Sinfonischer Satz; Villa-Lobos: Bachiana Nr. 2 für 16 Celli.

Oper: Eicke: Dreiteufelsspek.

Düsseldorf/Duisburg: Deutsche Oper am Rhein.

Dirigenten: Fritz Zaun, Alberto Erede

Oper: Janacek: Die Sache Makropulos; Orff: Bernauerin.

Ballett: Françaix: Les demoiselles de la nuit; Ravel: L'heure espagnol.

Düsseldorf: Orchester Musica Viva.

Dirigent: Ulrich von Kameke

Konzerte: Burkhard, Concertino für Flöten, Cembalo und Streichorchester; David: Schütz-Variationen.

Erfurt: Städtische Bühnen.

Dirigent: Walter König

Konzerte: Bacewicz: Konzert für Streichorchester; Butting: 8. Sinfonie; Cilensek: 2. Sinfonie; Gerster: Festliche Toccata; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Kunert: Konzert für Orchester; Schostakowitsch: 10. Sinfonie.

Oper: Dunajewski: Freier Wind; Orff: Die Kluge; Wieland: Untermieter.

Essen: Dirigent: Gustav König

Konzerte: Bartók: Violinkonzert; Berg: Violinkonzert; Dallapiccola: An Mathilde; Fortner: Phantasie; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Höller: Sweelink-Variationen; Honegger: Weihnachtskantate; Nono: Memento; Prokofieff: Sinfonie classique; Reutter: Hohelied Salomonis; Schönberg: Ode an Napoleon; Strawinsky: Le sacre du printemps, Les noces; Zillig: Violinkonzert.

Oper: Berg: Wozzek; Janacek: Jenufa; Orff: Antigona.

Flensburg: Dirigent: Heinrich Steiner

Konzerte: Castelnuovo-Tedesco: Gitarren-Konzert; de Falla: Nächte in spanischen Gärten, Sinfonische Impressionen für Klavier und Orchester; Honegger: Concertino für Klavier und Orchester; Tarp: Suite; Trunk: Divertimento; Uldal: Hansische Festmusik.

Oper: Bucchi: Der Kontrabaß; Menotti: Das Medium.

Frankfurt: Hessischer Rundfunk.

Dirigenten Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Klavierkonzert; Berg: Violinkonzert; Bialas: Oraculum; Borris: Divertimento für Streichorchester und fünf Bläser; de Falla: Der Dreispitz; Hindemith: Cellokonzert, Konzertstück für Streichorchester und Blechbläser, Kammermusik Nr. 4; Höller: Divertimento op. 11; Honegger: Der Totentanz; Janacek: Sinfonietta; Jarnach: Musik zum Gedächtnis der Einsamen; Martin: Orchesterpassacaglia mit Altsolo; Martinon: 3. Sinfonie; Prokofieff: 5. Sinfonie; Rebner: Proverbia; Roussel: Pour une fête de printemps; Schönberg: Verklärte Nacht; Skalkottas: Fünf griechische Tänze für Streichorchester; Strawinsky: Psalmensinfonie, Oktett für Bläser, Les noces; Vogel: Zwei Etüden für Orchester.

Frankfurt: Museumsgesellschaft.

Dirigenten: Georg Solti, Gastdirigenten

Konzerte: Bartók: Violinkonzert; Blacher: Concertante Musik; Egk: Ouvertüre „Die Zaubergeige“; Hindemith: Sinfonische Tänze; Honegger: Symphonie liturgique; Kodály: Musik zu Harry Janos; Schönberg: Variationen für großes Orchester.

Frankfurt/Oder: Kleist-Theater.**Dirigent: Hermann Henrich**

Konzerte: Burkhard: Sonata da camera; Chatchaturian: Klavierkonzert; Gerster: Thüringische Sinfonie; Havemann: Violinkonzert; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Prokofieff: Peter und der Wolf; Schostakowitsch: Violinkonzert; Wehding: Variationen über ein ungarisches Bauernlied von Béla Bartók.

Oper: Henrich: Viel Lärm um Nichts.

Freiburg: Städtische Bühnen.**Dirigent: Hans Gierster**

Konzerte: Bartók: Der wunderbare Mandarin; v. Einem: Orchestermusik; Genzmer: Sinfonietta für Streichorchester; Heger: Variationen über ein barockes Thema. Oper: Egk: Die Zaubergeige; Hummel: Des Kaisers neue Kleider; Lehmann: Der kleine Bahnhof.

Gelsenkirchen: Städtische Bühnen.**Dirigent: Ljubomir Romansky**

Oper: Britten: Raub der Loretta; Haas: Tobias Wunderlich; Tomasi: Atlantide.

Gelsenkirchen: Städtisches Orchester.**Dirigent: Richard Heime**

Konzerte: Amirov: „Schur“, Aserbaidshanische Rhapsodie; Chatchaturian: Violinkonzert; Egk: Französische Suite; Hartmann: 4. Sinfonie; Honegger: Sinfonie für Streichorchester und Trompete; Leonhardt: Sinfonisches Vorspiel e-moll; Martinu: Sinfonische Fantasien; Messiaen: Himmelfahrt; Schostakowitsch: Konzert für Klavier, Streichorchester und Trompete; Strawinsky: Capriccio für Klavier und Orchester; Wolf: Klavierkonzert.

Gera: Städtische Bühnen.**Dirigent: Ernst-Albrecht Reinhard**

Konzerte: Cilensek: 1. Sinfonie; Görner: Klavierkonzert; Kabalenski: Sinfonie; Kurz: Tänzerische Suite; Maligo: Festliche Musik; Piccioli: Concertino für Klavier und Orchester; Prokofieff: 2. Cellokonzert; Ranki: Heiduckentanz; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Viski: Violinkonzert. Oper: Gotovac: Morana.

Görlitz: Gerhart-Hauptmann-Theater.**Dirigent: Alfred Schönfelder**

Oper: Janacek: Jenufa; Wagner-Régeny: Johanna Balk; Weismann: Die pfiffige Magd. Ballett: Lhotka: Der Teufel im Dorf.

Göttingen: Symphonie-Orchester.**Dirigent: Günther Weißenborn**

Konzerte: Hindemith: Cellokonzert; Strawinsky: Pulcinella-Suite.

Graz: Vereinigte Bühnen**Dirigent: André Diehl**

Oper: Berg: Wozzek; Hindemith: Mathis der Maler; Janacek: Jenufa; Kaminski: Jürg Jenatsch; Orff: Die Bernauerin; Strawinsky: Oedipus Rex.

Greiz: Dirigent: Gerhard Friedrich

Konzerte: Blacher: Konzertante Musik; Böckmann: Es weht der Wind von Ost nach West; Bräutigam: Tänzerische Suite; Butting: Tango; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Chatchaturian: Schwertertanz aus „Gajaneh“; Hempel: Rondo für Orchester; Ibert: Sinfonische Suite; Negrea: Rumänische Rhapsodie; Orff: Carmina burana; Schostakowitsch: 10. Sinfonie; Strawinsky: Capriccio für Klavier und Orchester; Weill: Suite aus der Dreigroschenoper. Oper: Horusitzky: Sigmund Bathory.

Halle: Landestheater.**Dirigent: Horst-Tanu Margraf**

Konzerte: Bartók: Violinkonzert; Dessau: 1. Sinfonie; Egk: Juan von Zarissa; Gershwin: Klavierkonzert, Ein Amerikaner in Paris; Gerster: Thüringische Sinfonie; Hindemith: Sinfonie in Es; Prokofieff: Peter und der Wolf; Roussel: Sinfonie für Streicher; Schostakowitsch: 6. Sinfonie, 1. Violinkonzert; Strawinsky: Petruschka.

Oper: Gerster: Enoch Arden; Ranki: König Pomade; Wohlgemut: Till.

Halle: Staatliches Sinfonieorchester.**Dirigent: Horst Förster**

Konzerte: Atterberg: Suite Pastorale; Aulin: Violinkonzert; Bacewicz: Konzert für Streichorchester; Bartók: Violinkonzert, Rhapsodie für Violine und Orchester; Blacher: Dialog für Flöte, Violine und Streichorchester; Blumer: Burleske für Cello und Orchester; Britten: Purcell-Variationen; Burkhard: Toccata; Butting: Ouvertüre für Orchester, La Serenata gentile; Chatchaturian: Cellokonzert, Maskerade; Cilensek: 2. Sinfonie; David: 1. Konzert für Streichorchester; Draeger: Rhapsodie für Bariton und Orchester, Violinkonzert; Driessler: Konzert für Waldhorn und Orchester; Finke: Acht Bagatellen für Orchester; Françaix: Sinfonie für Streicher, Music de cour; Herold: Sinfonietta; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“, Flötensolo mit Streichern; Ibert: Flötenkonzert; Kurz: Sonatine für sieben Blechbläser; Martin: Konzert für sieben Bläser, Schlagwerk und Streicher; Niggeling: Capriccio; Prokofieff: 7. Sinfonie, Sinfonietta; Sachse: Heitere Festmusik; Schanze: Fröhliche Spielmusik; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Schulze: Anhaltische Suite; Spieß: Trauermusik; Striegler: Konzertfantasie für Harfe und Orchester; Wagner-Régeny: Drei Orchesterwerke; Wassilenko: Harfenkonzert; Wenzel: Konzert für Orchester; Wohlgemut: Sinfonietta; Tip-pet: Divertimento für Kammerorchester.

Hamburg: Norddeutscher Rundfunk. Dirigenten:**Hans Schmidt-Isserstedt, Gastdirigenten**

Konzerte: Bartók: 2. Klavierkonzert; Blacher: Konzertante Musik; Fortner: The Creation; Ginastera: Pampeana Nr. 3; Hindemith: Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser; Martin: Konzert für sieben Bläser und Orchester; Milhaud: 2. Violinkonzert; Schönberg: Verklärte Nacht; Strawinsky: Pulcinella-Ballettmusik; Wolf: Klavierkonzert.

Hamburg: Philharmonisches Staatsorchester.**Dirigenten: Joseph Keilberth, Gastdirigenten**

Konzerte: Bondeville: Symphonie lyrique; Dallapiccola: Der Gefangene; v. Einem: Meditationen für Orchester; Elgar: Cellokonzert; Hindemith: Sinfonia serena, Die vier Temperamente; Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Martin: Jedermann-Monologe; Roussel: Bacchus et Ariane; Strawinsky: Psalmensinfonie.

Hamburg: Staatsoper.**Dirigent: Leopold Ludwig**

Oper: Bartók: Der wunderbare Mandarin; Berg: Wozzek, Lulu; Egk: Irische Legende; Janacek: Jenufa; Křenek: Pallas Athene weint; Orff: Catulli Carmina, Trionfo di Afrodite; Strawinsky: Feuervogel, Oedipus Rex, Mavra, Renard.

Hannover: Landestheater.**Dirigent: Johannes Schüller**

Konzerte: Bartók: Konzert für Orchester, Violinkonzert; Hindemith: Sinfonia serena; Kaminski: Concerto grosso. Oper: Dallapiccola: Nachtflug; Janacek: Jenufa; Martin: Der Sturm; Orff: Carmina burana. Ballett: Hindemith: Die vier Temperamente.

Hannover: Niedersächsisches Sinfonieorchester.**Dirigent: Helmut Thierfelder**

Konzerte: Blacher: Studie im Pianissimo, Paganini-Variationen; Chemin-Petit: 1. Satz aus der 2. Sinfonie, Lieder aus dem Stundenbuch von Rilke; Hindemith: Konzert für Streicher und Blechbläser; Strawinsky: Pulcinella-Suite; Vasquez: Acuarelas de Viaje.

Heidelberg: Städtische Bühnen.**Dirigent: Karl Rucht**

Oper: Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen; Menotti: Das Medium; Orff: Die Bernauerin; Strawinsky: Oedipus Rex, Geschichte vom Soldaten, Renard. Ballett: Fortner: Die weiße Rose.

Herford: Nordwestdeutsche Philharmonie.**Dirigenten: Kurt Braß, Wilhelm Schüchter**

Konzert: Britten: Variationen über ein Thema von Purcell; Chatchaturian: Klavierkonzert; Kabalewsky: Ouvertüre „Colas breugnon“; Kodály: Tänze aus Galanta; Strawinsky: Feuervogel.

Hildburghausen: Kreiskulturorchester.**Dirigent: Max Langer**

Konzerte: Bacewicz: Klavierkonzert; Bänsch: Die Wartburg; Cilensek: 2. Sinfonie; Finke: Acht Bagatellen für Orchester; Görner: Ostinato-Risoluto; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Kodály: Tänze aus Galanta; Kurz: Sinfonia piccolo; Müller-Medek: Sinfonischer Prolog; Mun-Gen-Ok: Sinfonisches Poem „Sieg“; Pachmutowa: Sinfonisches Poem; Piccioli: Klavierkonzert; Riethmüller: Partita, Sinfonische Bilder; Sarova: Scherzo; Spies: Violinkonzert; Thilman: 4. Sinfonie.

Innsbruck: Tiroler Landestheater

Oper: Britten: Raub der Lucretia; Gotovac: Ero, der Schelm.

Ballett: Bartók: Der wunderbare Mandarin; Blacher: Hamlet; Neßler: Drei sinfonische Tänze.

Kaiserslautern: Pfalzorchester.**Dirigent: Karl Rucht**

Konzert: Bartók: Violinkonzert, Violakonzert; v. Borck: Präludium für Orchester; Borris: Äolische Suite für Streichorchester; Chatchaturian: Violinkonzert; Hegedüs: Violinkonzert; Hindemith: Cellokonzert; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Simon: 3. Sinfonie; Strawinsky: Le Sacre du Printemps.

Kaiserslautern: Pfalztheater.

Oper: Hartmann: Des Simplicius Simplizissimus Jugend; Riede: Riccio; Wagner-Rényy: Der Jüngling. Ballett: Ravel: Le Tombeau de Couperin; Strawinsky: Petruschka.

Karl-Marx-Stadt: Städtisches Theater.**Dirigent: Martin Egelkraut**

Konzerte: Britten: Sinfonia da requiem; Cilensek: 2. Sinfonie; Honegger: Pacific 231; Janacek: Capriccio für Klavier und Blasinstrumente; Moyses: Februar-Ouvertüre; Reinhold: Triptychon für Orchester; Schostakowitsch: 1. Sinfonie, Konzert für Trompete, Klavier und Orchester; Suchon: Fantasie für Violine und Orchester; Suk: Serenade für Streicher.

Oper: Egk: Peer Gynt; Janacek: Jenufa; Menotti: Amelia geht zum Ball; Nowowjeski: Ostsee-Legende; Suchon: Krutnava.

Ballett: Kaslik: Don Juan.

Karlsruhe: Badisches Staatstheater.**Dirigent: Alexander Krannhals**

Konzert: Honegger: Cellokonzert; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Strawinsky: Psalmen-Sinfonie; Sutermeister: Requiem.

Oper: Britten: Peter Grimes; Mohaupt: Zwillingskomödie; Rota: Der Florentiner Strohhut. Ballett: Blacher: Hamlet.

Kassel: Staatstheater.**Dirigent: Paul Schmitz**

Konzert: Fortner: Capriccio und Finale; Henze: Quattro poemi; Hindemith: Sinfonie Es-dur; Kaminski: In Memoriam; Martinu: Sinfonia concertante; Prokofieff: Violinkonzert, Klavierkonzert; Quinke: Concerto; Strawinsky: Ode; Sutermeister: Cellokonzert; Thärichen: Konzert für Pauken und Orchester.

Oper: Bartók: Herzog Blaubarts Burg; Egk: Zaubergeige; Schoeck: Penthesilea; Schultze: Schwarzer Peter; Strawinsky: The Rake's Progress.

Ballett: Fartók: Der wunderbare Mandarin.

Kiel: Junges Kammerorchester.**Dirigent: Wilhelm Pfannkuch**

Konzert: Britten: Serenade für Tenor, Horn und Streicher; Genzmer: Sinfonietta für Streichorchester; Haase: Bingenheimer Kontraste für Streichorchester; Marx: Gebete der Mädchen; Schibler: Konzert für Streichorchester; Voß: Concerto da camera.

Kiel: Bühnen der Landeshauptstadt.**Dirigent: Georg C. Winkler**

Konzert: Bartók: 3. Klavierkonzert; Berg: Violinkonzert; Britten: Variationen und Fuge über ein Thema von Purcell; Hindemith: Die vier Temperamente, Sinfonie „Mathis der Maler“; Strawinsky: Scherzo à la Russe; Sutermeister: Cellokonzert.

Oper: Hindemith: Mathis der Maler; Liebermann: Penelope; Sutermeister: Romeo und Julia.

Ballett: v. Einem: Turandot; Prokofieff: Peter und der Wolf.

Klagenfurt: Stadttheater.**Dirigent: Gustav Wiese**

Konzert: Britten: Diversions on a theme; Chatchaturian: Cellokonzert; Hindemith: Sinfonische Metamorphosen.

Ballett: de Falla: Liebeszauber; Gershwin: Ein Amerikaner in Paris.

Koblenz: Stadttheater.**Dirigent: Otto Winkler**

Konzert: Blacher: Orchestervariationen über ein Thema von Paganini; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“, Cellokonzert; Prokofieff: 5. Sinfonie, Leutnant Kijé.

Oper: Sutermeister: Romeo und Julia.

Köln: Gürzenich-Orchester.**Dirigent: Günter Wand**

Konzert: Bartók: Violinkonzert; Berg: Violinkonzert; Dallapiccola: Due Pezzi; Fortner: Fantasie über B-A-C-H für zwei Klaviere und Orchester; Henze: Apollo und Hyazinthus; Martin: Kleine konzertante Sinfonie; Orff: Carmina burana; Prior: Cantique des cantiques de Salomon; Schönberg: Fünf Orchesterstücke; Strawinsky: Psalmen-Sinfonie, Feuervogel; Webert: Passacaglia op. 1; Zimmermann: Sinfonie in einem Satz.

Köln: Städtische Bühnen.**Dirigent: Otto Ackermann**

Oper: Fortner: Bluthochzeit; Haas: Tobias Wunderlich; Hindemith: Mathis der Maler; Honegger: Jo-

hanna auf dem Scheiterhaufen; Janacek: Tagebuch eines Verschollenen; Strawinsky: The Rake's Progress.

Köln: Westdeutscher Rundfunk.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzert: Apostel: Ballade für Orchester; Bartók: Tanz-Suite, 1. Klavierkonzert; Bentzon: Cellokonzert; Berg: Violinkonzert; Berger: La Parola; Berio: Alleluja für Orchester; Bialas: Invocationen; Burt: The Scull; Casanova: Concertino für Klavier und acht Instrumente; Dutilleux: Le loup; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Haubenstock-Ramati: Ricerari für Streichorchester; Henze: Maratona di Danza; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“, Cellokonzert; Honegger: Symphonie liturgique; Ibert: Escales; Kaminski: Concerto grosso; Kayn: Kammerkonzert für sechs Solobläser und Schlagzeug; Milhaud: Suite Provencale; Nono: Il Cant sospeso; Orff: Carmina burana, Trionfo di Afrodite; Pettrassi: Psalm 9; Prokofieff: 2. Violinkonzert; Roussel: Bachus und Ariadne; 2. Suite; Schnabel: Duodecimet; Schönberg: Friede auf Erden, Vier Lieder; Stockhausen: Zeitmaße für Bläser; Strawinsky: Klavierkonzert, In memoriam Dylan Thomas, König der Sterne, Babel, Canticum Sacrum; Toeschi: Sinfonie; Webern: Sechs Stücke für großes Orchester, Fünf Stücke für Orchester; Zimmermann: Kontraste.

Oper: Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen.

Krefeld und M.-Gladbach: Vereinigte Städtische Bühnen. Dirigent: Romanus Hubertus

Konzert: Chatchaturian: Klavierkonzert; v. Dohnany: Violinkonzert; v. Einem: Orchestermusik; de Falla: Sieben Canciones populares espanoles; Henze: Klavierkonzert; Hindemith: Marienleben; Honegger: Cellokonzert; Maderna: Komposition für Orchester; Martin: Violinkonzert; Messiaen: Hymne für großes Orchester; Nono: Polifonia—Monodia—Ritmica; Orff: Carmina burana; Prokofieff: 5. Sinfonie; Satie: Messe des pauvres; Strawinsky: Feuerwerk; Webern: Konzert op. 24; Weill: Kleine Dreigroschenmusik.

Oper: Berg: Wozzek; Strawinsky: Geschichte vom Soldaten; Weill: Dreigroschenoper.

Leipzig: Gewandhaus-Orchester.

Dirigent: Franz Konwitschny

Konzert: Bartók: Violinkonzert; Blacher: Paganini-Variationen; Chatchaturian: 2. Sinfonie; Cilensek: 2. Sinfonie; Constantinescu: Klavierkonzert; Dehnert: Konzert für Streicher und Blechbläser; Egd: Chinesische Nachtigall; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Messiaen: Offrandes oubliées; Pettrassi: Concerto per Orchestra; Prokofieff: Klavierkonzert für die linke Hand; Riethmüller: Toccata; Schostakowitsch: 5. Sinfonie; Strawinsky: Feuervogel.

Leipzig: Rundfunk-Sinfonieorchester.

Dirigenten: Gastdirigenten

Konzert: Baird: Colas Breugnon; Bartók: Violinkonzert; Dessau: Musik für Orchester; Egd: Chanson et Romance; Gerster: Klavierkonzert; Hessenberg: Konzert für zwei Streichorchester; Kaminski: Magnificat; Lutoslawski: Orchesterkonzert; Malipiero: Cellokonzert; Martinu: 6. Sinfonie, Concerto grosso; Oboussier: Violinkonzert; Reinhold: Tänzerische Suite für Klavier und Orchester; Riethmüller: Hymnische Musik für großes Orchester; Schostakowitsch: Konzert für Klavier, Trompete und Streicher, 10. Sinfonie; Strawinsky: Petruschka; Suk: Serenade für Streichorchester.

Leipzig: Städtische Theater.

Dirigent: Helmut Seydelmann

Oper: Dessau: Die Verurteilung des Lucullus; Egd: Die Zaubergeige; Gerster: Die Hexe von Passau; Orff: Die Kluge; Suchon: Krutnava. Ballett: Prokofieff: Romeo und Julia; Raitschew: Das Heiduckenlied.

Linz: Landestheater.

Dirigent: Siegfried Meik

Oper: Kfenek: Pallas Athene weint; Sutermeister: Romeo und Julia.

Lippstadt: Städtischer Musikverein.

Dirigent: Heinz von Schumann

Konzert: Bartók: Divertimento für Streichorchester; Orff: Carmina burana; Strawinsky: Feuervogel.

Lübeck: Dirigenten: Gastdirigenten

Konzert: Bartók: Tanzsuiten; Bialas: Indianische Kantate; Blacher: Romeo und Julia; Pepping: Klavierkonzert; Schostakowitsch: 10. Sinfonie; Strawinsky: Jeu de Cartes; Strüver: Concertino für Orchester.

Luzern: Stadttheater.

Dirigent: Max Sturzenegger

Oper: Schoek: Don Ranudo.

Magdeburg: Städtisches Orchester.

Dirigent: Gottfried Schwiers

Konzert: Atterberg: Sinfonia piccola; Chemin-Petit: 150. Psalm; David: Konzert für Flöte und Orchester; Haas: Tag und Nacht; Hirte: Tanzcapriccio; Höller: 2. Cellokonzert; Kaslik: Dorfsinfonietta; Kochan: Violinkonzert; Kodály: Psalmus hungaricus; Krol: Concerto grosso; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Prokofieff: 4. Klavierkonzert für die linke Hand; Schostakowitsch: 10. Sinfonie.

Mainz: Städtisches Theater.

Dirigent: Karl Maria Zwißler

Konzert: Berg: Violinkonzert; de Falla: Suite aus „Liebeszauber“; Granados: Intermezzo des Goyescas; Höller: Sweetlind-Variationen; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Reutter: Cellokonzert; Strawinsky: Psalmensinfonie; Sutermeister: Cellokonzert. Oper: Orff: Die Kluge. Ballett: Britten: Simple Symphonie; Jolivet: Guignole et Pandore; Strawinsky: Renard.

Manchester: Hallé Concerts Society.

Dirigent: John Barbirolli

Konzert: Andriessen: Ricerare; Arnold: Ouverture „Tam O'Shanter“; Bax: Sinfonische Dichtung; Bliss: Ouverture „Edinburgh“, Violinkonzert, Morning Heroes; Delius: Tanzrhapsodie I, Sommernacht auf dem Fluß, Erster Kuckucksruf im Frühling; Elgar: Introduction und Allegro für Streicher, 2. Sinfonie, Cellokonzert, Falstaff, Serious Doll, Die Apostel, Traum des Gerontius; de Falla: Der Dreispitz; Finzi: Cellokonzert; Holst: Die Planeten; Nielsen: Maskerade, 5. Sinfonie; Roussel: 4. Sinfonie; Rubbra: Klavierkonzert; Schostakowitsch: 10. Sinfonie; Strawinsky: Petruschka, Pulcinella-Suite; Vaughan-Williams: 8. Sinfonie; Villa-Lobos: Die kleine Bahn des brasilianischen Landmanns.

Meiningen: Meininger Theater.

Dirigent: Rolf Reuter

Konzert: Bänsch: Ruf der Heimat; Bartók: Tanzstudie in sechs Sätzen; Britten: Variationen über ein Thema von Purcell; Gershwin: Ein Amerikaner in Paris;

Gerster: Thüringische Sinfonie; Nikolajewa: 1. Sinfonie; Prokofieff: Peter und der Wolf; Reuter: Violinkonzert; Schostakowitsch: Violinkonzert; Viski: Klavierkonzert.

Mühlhausen: Kulturorchester.

Dirigent: Siegfried Geißler

Konzert: Atterberg: Suite pastorale; Bacewicz: Klavierkonzert; Cilensek: 1. Sinfonie; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Gerster: Ouvertüre „Enoch Arden“; Kabalewski: Violinkonzert; Kalas: Violakonzert; Kalinnikow: Serenade für Streicher; Pauer: Konzert für Fagott und Orchester; Prokofieff: Klavierkonzert für die linke Hand; Schostakowitsch: Präludium und Scherzo für Streichorchester; Spies: Fröhliche Ouvertüre; Suchon: Serenade für Streicher; Svendsen: Karneval in Paris.

München: Bayrischer Rundfunk.

Dirigent: Eugen Jochum

Konzert: Bartók: Konzert für Orchester, Tanz-Suite; Chatchaturian: Violinkonzert; v. Einem: Concerto für Orchester; Hindemith: Cellokonzert; Höller: Sinfonische Fantasie.

München: Münchner Kammerorchester.

Dirigent: Hans Stadlmaier

Konzert: David: Fünf deutsche Tänze; Křenek: Elegische Sinfonie; Petrassi: Concerto für Streichorchester; Strawinsky: Concerto in Es; Uhl: Introduction und Variationen über ein Thema aus dem 17. Jahrhundert.

München: Münchener Philharmoniker.

Dirigent: Fritz Rieger

Konzert: Burkhard: Die Sintflut, Concertino für zwei Flöten, Cembalo und Streichorchester; Castro: Corales Criollos für Orchester; Chatchaturian: Klavierkonzert; Copland: Appalachian Spring; Cymbalisty: Ich bin der Anfang und das Ende; v. Einem: Meditationen; Elgar: Cellokonzert; de Falla: Drei Tänze aus „Der Dreispitz“; Françaix: Concertino für Klavier und Orchester; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Hindemith: Schwanendreher; Höller: Passacaglia und Fuge; Malipiero: Passacaglia; Martin: Violinkonzert; Pepping: Tedeum; Strawinsky: Le sacre du printemps; Tüzün: Capriccio für Orchester; Vogt: Klavierkonzert.

München: Sinfonie-Orchester Graunke.

Dirigent: Kurt Graunke

Konzert: Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Schostakowitsch: 8. Sinfonie; Strawinsky: Feuervogel; v. Westermann: Divertimento.

München: Bayerische Staatsoper.

Dirigenten: Ferenc Fricsay, Gastdirigenten

Oper: Bartók: Herzog Blaubarts Burg; Berg: Wozzek; Egk: Irische Legende, Die Zaubergeige; v. Einem: Dantons Tod; Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen; Orff: Antigona, Carmina burana, Die Kluge; Tomasi: Don Juan de Mañera.

Ballett: Bartók: Der wunderbare Mandarin; Britten: Haus der Schatten; Gordon: The Rake's Progress; Schilling: Taubenflug; Suk: Mister Scrooge; Woolridge: Les Parapluis.

Münster: Städtische Bühnen.

Dirigent: Robert Wagner

Konzert: Bartók: Violinkonzert; Blacher: Konzertante Musik für Orchester; Casella: Partita für Klavier und Orchester; David: Violinkonzert; Distler: Cembalokonzert; v. Einem: Meditationen; Haas: Die Se-

ligen; Henze: Quattro Poemi; Jarnach: Concertino in e-moll; Liebermann: Concerto für Jazz-Band und Sinfonieorchester; Prokofieff: 2. Klavierkonzert; Strawinsky: Eboni-Concerto; Tippet: Divertimento über englische Themen.
Oper: Egk: Die Zaubergeige; Hindemith: Mathis der Maler.

Nürnberg: Städtische Bühnen Nürnberg/Fürth.

Dirigent: Erich Riede

Oper: Dallapiccola: Der Gefangene; v. Einem: Dantons Tod; Hartmann: Des Simplicius Simplicissimus Jugend; Lehner: Die kleine Stadt; Lofers: Des Kaisers neue Kleider; Orff: Die Kluge, Die Bernauerin, Der Mond; Vogel: Demophon.
Ballett: Blacher: Hamlet; Strawinsky: Petruschka.

Oberhausen: Städtische Bühnen.

Dirigent: Karl Köhler

Konzert: Blacher: Paganini-Variationen; Britten: Variationen über ein Thema von Frank Bridge; Castelnovo-Tedesco: Gitarrenkonzert; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Hindemith: Sinfonische Metamorphosen über ein Thema von Weber; Honegger: Präludium — Arioso — Fughette über den Namen Bach; Liebermann: Furioso; Raphael: Smetana-Suite; Schostakowitsch: 9. Sinfonie; Strawinsky: Pulcinella-Suite; Weismann: Märchenbalade.
Oper: Mohaupt: Die Wirtin von Pinsk; Weinberger: Schwanda, der Dudelsackpfeifer.

Oldenburg: Staatstheater.

Dirigent: Karl Randolf

Konzert: Apostel: Haydn-Variationen; Bartók: 2. Klavierkonzert; Bräutigam: Musik für Orchester; Britten: Vier Meeresbilder aus „Peter Grimes“; Casella: Serenata per piccola orchestra; Egk: Chanson et Romance; v. Einem: Orchestermusik; Henze: Klavierkonzert; Hindemith: Sinfonietta in E; Ibert: Flötenkonzert; Jelinek: Fantasie für Klavier und Orchester; Martinu: Sinfonia concertante für zwei Orchester; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Rodrigo: Concierto di Aranjuez für Gitarre und Kammerorchester; Strawinsky: Ode, Violinkonzert; Zillig: Osterkonzert.

Oper: v. Einem: Dantons Tod.

Olomouc: Moravska Filharmonie

Konzert: Baird: Lyrische Suite; Balakirev: Tamara; Bartók: Tanz-Suite; Chatchaturian: Violinkonzert; Ibert: Flötenkonzert; Kalinikov: Sinfonie g-moll; Martinu: 4. Sinfonie; Moniuszko: Fabel; Moyzes: 7. Sinfonie; Pauer: Rhapsodie; Stefani-Fittelberg: Drei polnische Tänze; Trojan: Des Kaisers Nachtigall.

Osnabrück: Sinfonie-Orchester.

Dirigent: Bruno Hegmann

Konzert: Bartók: Bratschenkonzert; Britten: Sinfonietta; Felt: Das abenteuerliche Herz; Hindemith: Nobilissima visione; Honegger: Weihnachtskantate; Köper: Concertino für zwei Flöten, Streichorchester und Schlagzeug; Meyer von Bremen: Suite; Milhaud: La Création; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Strawinsky: Eboni-Concerto.

Pforzheim: Stadttheater

Konzert: David: Sinfonische Variationen über ein Thema von Heinrich Schütz; Höller: Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi; Strawinsky: Pulcinella-Suite.

Oper: Britten: Albert Herring; Menotti: Amelia geht zum Ball.

Plauen: Stadttheater.**Dirigent: Walter Stoschek**

Konzert: Babadschanjan: Heroische Ballade für Klavier und Orchester; Bartók: Konzert für Orchester; Görner: Ostinato; Kardos: Ostslowakische Ouvertüre; Piccioli: Sinfonietta concertante für Klavier und Orchester; Sachse: Orchestervariationen über ein Balletthema von Debussy; Schostakowitsch: Violinkonzert, 10. Sinfonie; Striegler: Requiem; Thilman: 4. Sinfonie; Trexler: Toccata maestosa.
Oper: Ranki: König Pomade.

Prag: Tschechische Philharmonie.**Dirigenten: Gastdirigenten**

Konzert: Axman: Konzert für Violine und Cello; Borkovec: Sinfonie; Britten: Variationen über ein Thema von Purcell; Cikker: Sinfonietta; Elgar: Introduktion und Allegro für Orchester und Streichquartett; Hindemith: Harmonie der Welt; Janacek: Amarus, Messe; Kalas: Nachtgall und Rose; Kapr: Violinkonzert; Krejci: Sinfonie; Novak: Konzert für zwei Klaviere und Orchester; Picha: Vorspiel „Stepancikovo“; Suk: Asrael.

Regensburg: Stadttheater.**Dirigent: Alexander Paulmüller**

Konzert: Bartók: 3. Klavierkonzert; Benker: Flötenkonzert; Britten: Variationen über ein Thema von Frank Bridge; Liebermann: Furioso.
Oper: Egk: Peer Gynt; Orff: Der Mond.

Remscheid: Städtisches Orchester.**Dirigent: Otmar Suitner**

Konzert: Bresgen: Bauernhochzeit, Tanzkantate; Britten: A Guide through the Orchestra for Young Persons; Christou: 1. Sinfonie nach Dichtungen von T. S. Eliot; Gerhard: Metamorphosen; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Hartmann: 4. Sinfonie; Henze: Vier Poeme für Orchester; Mohaupt: Das goldene Byzanz; Petzold: Sinfonietta; Prokofieff: Peter und der Wolf; Schiffer: Missa brevis; v. Westermann: Divertimento; Wicke: Orchestervariationen.

Reutlingen: Schwäbisches Sinfonieorchester.**Dirigent: Rudolf Kloiber**

Konzert: Janacek: Lachische Tänze; Komma: Sinfonie; Mohaupt: Stadtpfefermusik; Prokofieff: Orchestersuite „Liebe zu den drei Orangen“; Schostakowitsch: Klavierkonzert; Vaughan-Williams: Fantasie über ein Thema von Tallis.

Rostock: Volkstheater.**Dirigent: Gerhart Wiesenhütter**

Konzert: Butting: Ouvertüre; Delius: Im Sommergarten; Hindemith: Cellokonzert; Rasch: Ostinato; Schostakowitsch: 6. Sinfonie; Visiki: Violinkonzert.
Oper: Orff: Die Kluge; Sutermeister: Raskolnikoff.
Ballett: Assafjew: Die Fontäne von Bachschissarai; Kalas: Das Fest in Coqueville.

Rotterdam: Rotterdams Philharmonisch Orkest**Dirigent: Eduard Flipse**

Konzert: Andriessen: Libertas venit; Barber: Adagio für Streichorchester; de Falla: Nächte in spanischen Gärten; Gershwin: Ein Amerikaner in Paris.

Saalfeld: Sinfonie-Orchester.**Dirigent: Franz Chlum**

Konzert: Bartók: Klavierkonzert; Büttner: Heroische Ouvertüre; Chachaturian: Violinkonzert; Hindemith: Sinfonie „Mathis der Maler“; Schostakowitsch: 5. Sinfonie.

Saarbrücken: Stadttheater.**Dirigent: Philipp Wüst**

Konzert: Andriessen: Ricercare; Genzmer: Streicher-Suite; Honegger: Concertino für Klavier und Orchester, Präludium, Fuge, Postludium; Jung: Sinfonische Variationen; Mohaupt: Stadtpfefermusik; Sutermeister: Cellokonzert.
Oper: Egk: Die Zaubergeige; Menotti: Die alte Jungfer und der Dieb.

Salzwedel: Staatliches Kulturorchester.**Dirigent: Wolfgang Helmuth Koch**

Konzert: Atterberg: Suite pastorale; Aulin: Violinkonzert; Bartók: 3. Klavierkonzert; Butting: Ouvertüre, Tango; Chachaturian: Säbeltanz aus der Gayaneh-Suite, Maskerade, Violinkonzert; Enescu: Rumänische Rhapsodie; Gebhardt: Konzert-Ouvertüre; Gershwin: Rhapsodie in Blue; Gerster: Kleine Sinfonie; Gotovac: Sinfonischer Kolo; Grabner: Kleine Abendmusik; Hirte: Tanz Capriccio, Oboenkonzert; Ibert: Flötenkonzert; Jährenfeld: Wiegenlied; Kabalewsky: Komödianten-Suite; Moszkowsky: Spanische Tänze; Prokofieff: Peter und der Wolf; Riethmüller: 2. Sinfonie; Schäfer: Divertimento über Klavierstücke aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach; Schostakowitsch: Der Zukunft entgegen, Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester; Stephan: Liebeszauber; Suk: Serenade für Streichorchester; Wladimorow: Konzertwalzer; Thilman: Concertino für Posaune.

Schwerin: Staatliches Sinfonieorchester.**Dirigent: Werner Schöninger**

Konzert: Bräutigam: Kleine Jagdmusik für Bläser; Bumcke: Saxophon-Konzert; Burkhard: Concertino für zwei Flöten, Cembalo und Streichorchester; Chachaturian: Violinkonzert; Cilensek: 1. Sinfonie; Finke: Capriccio; Gerster: Ouvertüre 1948; Görner: Die fromme Helene; Kabalewsky: Cellokonzert; Ouvertüre „Colas Breugnot“; Rakow: Violinkonzert; Schneider: Scherz und Ernst; Schostakowitsch: 1. Sinfonie; Volkmann: Serenade für Streicher; Wladigeroff: Vardar.

Schwerin: Mecklenburgisches Staatstheater.**Dirigent: Karl Schubert**

Konzert: Borkovec: Rattenfängersuite; Butting: 9. Sinfonie; David: Variationen über ein Thema von Bach; Dessau: Sinfonie in einem Satz; Egk: Französische Suite; Martinu: 6. Sinfonie; Sachse: Orchestervariationen über ein Thema von Debussy; Schostakowitsch: Violinkonzert; Spies: Trauermusik.
Oper: Riethmüller: Die Mitschuldigen.

Soest: Dirigent: Ludwig Kraus

Konzert: Driessler: Dein Reich komme.

Stuttgart: Württembergisches Staatstheater.**Dirigent: Ferdinand Leitner**

Konzert: Brehme: Triptychon; Groß: Orchesterkonzert; Reutter: Aus dem Hohelied Salomonis; Schelb: Symphonia apocalyptica.
Oper: Berg: Wozzek; Egk: Revisor.
Ballett: Ibert: Don Quichote; Prokofieff: Romeo und Julia; Schilling: Tanz auf der Kokosnuß.

Sondershausen: Loh-Orchester.**Dirigent: Paul Dörrie**

Konzert: Bartók: 3. Klavierkonzert; Chachaturian: Cellokonzert; Kalas: Bratschenkonzert; Nielsen: 5. Sinfonie; Prokofieff: Symphonie classique.

Ulm: Städtische Bühnen

Oper: Strawinsky: The Rake's Progress.
Ballett: Hindemith: Der Dämon.

Wien: Wiener Konzerthausgesellschaft.**Dirigenten: Gastdirigenten**

Konzert: Bartók: Der wunderbare Mandarin, Divertimento, 3. Klavierkonzert, Concerto; Berger: La Parola; Boulez: La Marteau sans maitre; David: Sinfonia brevis; de Falla: Der Dreispitz; Honegger: Der Weltenschrei; Kodály: Marosszeker Tänze, Tänze aus Galanta; Martinu: Violinkonzert; Prokofieff: Cellokonzert; Schönberg: Klavierkonzert; Stockhausen: Kontrapunkte; Strawinsky: Feuerwerk, Canticum sacrum, Ballettsuite „Orpheus“, 3. Szene des 1. Aktes „The Rake's Progress, Oedipus Rex, Choralvariationen „Vom Himmel hoch da komm ich her“, Bläser-Sinfonie; Webern: Passacaglia op. 1. Sinfonie.

Wiesbaden: Hessisches Staatstheater.**Dirigent: Arthur Apelt**

Konzert: Milhaud: La Gueillette des Citrons. Oper: Bartók: Herzog Blaubarts Burg; Hindemith: Mathis der Maler; Janacek: Jenufa; Milhaud: Der arme Matrose; Orff: Carmina burana; Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten. Ballett: de Falla: Der Dreispitz; Strawinsky: Feuervogel.

Wiesbaden: Städtisches Sinfonieorchester.**Dirigenten: Karl Maria Zwißler, Gastdirigenten**

Konzert: Berg: Violinkonzert; Egk: Versuchung des heiligen Antonius; de Falla: Suite aus „Liebeszauber“; Granados: Intermezzo des Goyescas; Hindemith: Cellokonzert; Janacek: Sinfonietta; Mohaupt: Stadtpfeifermusik; Strawinsky: Psalmensinfonie.

Wismar: Theater der Werftstadt Wismar

Konzert: Enescu: Rumänische Rhapsodie; Gerster: Thüringische Sinfonie; Griesbach: Kleine heitere Sinfonie; Kodály: Tänze aus Galanta. Oper: Gerster: Madame Liselotte.

Winterthur: Musikkollegium.**Dirigenten: Victor Desarzens, Gastdirigenten**

Konzert: Binet: Drei Stücke für Streichorchester; Brueneau: Vorspiel „Messidor“; Capdeville: Sinfonia da camera Nr. 3; Eisenmann: Concerto da camera für Saxophon und Orchester; de Falla: Fragmente aus „El amor brujo“; Genzmer: Divertimento für Streichorchester; Hartmann: Symphonie concertante; Hess: Violinkonzert, Konzert für Horn und Orchester; Hindemith: Nobilissima visione; Honegger: Cellokonzert, Totentanz, 3. Sinfonie, Concerto da camera für Flöte, Englisch Horn und Streichorchester, Concertino für Klavier und Orchester, Pacific 231; Ibert: Divertissement für Kammerorchester; Kodály: Tänze aus Galanta; Marescotti: Premier concert carougeois; Martin: Le vin herbé, In terra pax; Martinu: Cellokonzert, Sinfonia concertante; Mieg: Konzert für Cembalo und Kammerorchester; Milhaud: Concertino de printemps; Moeschinger: Concerto für Trompete und Orchester; Müller: Bratschenkonzert; Oboussier: Violinkonzert; Petrassi: Il ritratto di Don Chisciotte; Roussel: Suite aus „Le festin de l'araignée“; Schibler: Lyrisches Konzert; Schoeck: Violinkonzert, Fragmente: Aus „Erwin und Elmire“, Der Postillon, Suite für Streichorchester, Besuch in Urach, Spielmannsweisen, vom Fischer un syner Fru; Schönberg: Klavierkonzert; Strawinsky: Danes concertantes, Violinkonzert, Concerto in Es, Pulcinella-Suite; Tippet: Ritual dances; Weiner: Serenade.

Wuppertal: Dirigenten: Hans-Georg Ratjen,**Martin Stephani**

Konzert: Bartók: Konzert für Orchester; Fortner: Cellokonzert; Hindemith: Kammermusik Nr. 2—5 op. 36; Honegger: Symphonie liturgique; Kaminski: Concerto grosso; Schiske: Vom Tode; Strawinsky: Ode, Feuervogel; Webern: Sinfonie op. 21. Oper: Hindemith: Mathis der Maler. Ballett: Milhaud: Salade; Satie: Jack in the box; Strawinsky: Apollon Musagète, Jeu de cartes, Persephone.

Zeitz: Stadttheater.**Dirigent: Kurt Barth**

Konzert: Barth: Vier Orchesterstücke; Büttner: 2. Sinfonie; Gerster: Thüringische Sinfonie; Havermann: Violinkonzert; Malige: Bratschenkonzert; Weiske: Klavierkonzert. Oper: Gerster: Die Hexe von Passau; Orff: Die Kluge.

Zürich: Collegium Musicum.**Dirigent: Paul Sacher**

Konzert: Henze: Apollo et Hyazinthus, Ballettszenen; Martin: Etüden für Streichorchester; Milhaud: La création du monde.

Zürich: Stadttheater.**Dirigent: Hans Rosbaud**

Oper: Schoeck: Venus; Schönberg: Moses und Aron. Ballett: Kaufmann: Prismes.

Zürich: Tonhalle-Gesellschaft**Dirigenten: Gastdirigenten**

Konzert: Berger: Rondo ostinato; Blum: Konzert für Orchester; Boulez: Le marteau sans maitre; Britten: Hornserenade; Elgar: The Wand of Youth; de Falla: Der Dreispitz; Gershwin: Rhapsodie in blue, Ouvertüre Ein Amerikaner in Paris, Klavierkonzert; Hindemith: Konzertmusik; Honegger: König David, Pacific 231; Gordon: Fagottkonzert; Ibert: Flötenkonzert; Kodály: Orchesterkonzert; Martinu: Cellokonzert; Mesiaen: Turangalila-Sinfonie; Müller: Streichersinfonia; Peragallo: Violinkonzert; Prokofieff: 3. Klavierkonzert; Roussel: 3. Sinfonie; Schibler: Sinfonische Variationen; Schoeck: Violinkonzert, Konzert für Cello und Streichorchester, Konzert für Horn und Streichorchester, Vom Fischer un syner Fru, Nachhall, Dythyrambe, Eichen-dorff-Kantate, Trommelschläge; Strawinsky: Sinfonie, Divertimento, Ballett-Szenen, Petruschka-Suite, 2. Suite; Szymanowsky: Violinkonzert; Vaughan-Williams: Sinfonie; Walton: Violakonzert.

Zwickau: Stadttheater.**Dirigent: Hans Stork**

Konzert: Bartók: Klavierkonzert; Burkhard: Piccola Sinfonia giocosa; Cilensek: Violinkonzert; Dessau: Sinfonischer Marsch; Dobias: Kantate für Chor und Orchester; Egk: Französische Suite; Kreisel: In memoriam Robert Schumann; Orff: Carmina burana; Schanze: Sinfonische Suite; Schostakowitsch: 10. Sinfonie. Oper: Gotovac: Ero der Schelm; Haas: Die Hochzeit des Jobs.

Der reiche Schatz an Aufnahmen mit weltbekannten Künstlern und Orchestern der **RADIO CORPORATION OF AMERICA** erscheint nunmehr auch in Deutschland auf RCA-Schallplatten. Künstlernamen wie Arturo Toscanini, Leopold Stokowski, Jascha Heifetz, Artur Rubinstein, Enrico Caruso oder Mario Lanza - um nur einige zu nennen - kennzeichnen allein schon die Bedeutung der größten Schallplattenfirma der Welt.

Vor kurzem erst konzertierte das berühmte Bostoner Symphonie-Orchester unter der Leitung von Charles Munch in einigen deutschen Städten. Auch sie - Dirigent und Orchester - sind in aller Welt bekannte Künstler dieser Schallplattengesellschaft.

Das RCA-Programm, von der TELDEC-Telefunken-Decca-Schallplattengesellschaft mbH. jetzt in Deutschland gestartet, ist eine Fundgrube für den Musikfreund. Er findet in diesem Repertoire das Beste aus dem Musikschaffen der ganzen Welt.

Zum Start des RCA-Programms ist eine Sonderliste: „Vorhang auf für RCA“ erschienen, die in jedem Fachgeschäft erhältlich ist.



SCHALLPLATTEN

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen - Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung - Opern- und Opernchorschule - Orchesterschule. — Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lehner / Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Konrad Lehner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 80 31, Nebenstelle 339

Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten einschl. Orgel und Cembalo, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. — Auskunft: Sekretariat für studentische Angelegenheiten, Dresden-A. 53, Mendelssohnallee 34, Telefon 30 901 und 309 64.

Düsseldorf

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Professor Dr. Joseph Neyes / Ausbildung in allen Fächern der Tonkunst / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Propädeutisches Seminar / Tonmeisterschule Prof. Dr. Ing. Trautwein / Colloquium für alte Musik / Studio für Neue Musik

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester 1957: 25. — 30. 3. 1957. Auskunft u. Anm.: Düsseldorf, Inselstr. 27, Ruf 44 63 32

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter.

Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor Prof. Ernst-Lothar von Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente. Solistenklassen / Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Abteilung für Musikerziehung / Seminar für Privatmusikerzieher und Rhythmikseminar / Abteilung für Schulmusik (Ausbildungszweige für höhere Schulen und Mittelschulen) / Seminar für Volks- und Jugendmusik / Opern- und Opernchorschule / Schauspielerschule / Orchesterschule / Fachabteilung Tanz. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen.

Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Professor Walter Rehberg / Seminare für Schulmusik, Privatmusiklehrer, Kirchenmusik, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Dirigieren und Opernschule: Generalmusikdirektor Alexander Krannhals, Badisches Staatstheater / Meisterklasse für Klavier: Professor Walter Rehberg / Meisterklasse für Violine: Heinz Stanske / Meisterklasse für Bratsche und Hochschulorchester: Albert Dietrich, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für für Violoncello: Leo Koscielny, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für Gesang: Bruno Müller

Hochschule für Musik Leipzig

Geegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassistraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer

Abteilungen: Tonsatz [a] Komposition, b) Theorie], Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Friedrich Wührer, Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft d. die Verwaltung, R 5. 6.

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatliches Konservatorium des Saarlandes

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau / Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren. - Meisterklassen: Prof. Walter GIESEKING (Klavier) - Prof. Maurice GENDRON (Violoncello), GMD. Philipp WÜST (Dirigieren). Institut für kath. Kirchenmusik, Institut für Schulmusik, Opernschule, Schauspielschule, Seminar für Privatmusiklehrer, Institut für Jugend- und Volksmusik. - Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat, Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Telefon 2 880 0

Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stöber) — Kammermusik (Kroëber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung/Seminar für Jugend-Musik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg.: Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochsch.: Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

Hochschule für Musik zu Weimar **Direktor: Werner Felix**

Ausbildung in den Abteilungen Tasten- und Streichinstrumente, Orchesterklasse, Vokalmusik, Opernschule, Volksmusik, Dirigieren, Komposition und Theorie, Kirchenmusik, Musikpädagogik, Schulmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat der Hochschule für Musik zu Weimar, Platz der Demokratie, Schließfach 142, Fernruf 2297, 2456, 2490

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- und Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergestr. 3 (31738)

Endlich wieder lieferbar!

ARCANGELO CORELLI

48 Triosonaten

Originalgetreue Gebrauchsausgabe sämtl. Triosonaten für 2 Violinen und Generalbaß. Herausgegeben von Waldemar Woehl. Jeweils drei Sonaten in einem Heft.

Heft I—IV: Sonate da Camera a trè, due Violini e Violone o Cembalo, BA 701—704
Partitur mit Stimmen je DM 4.20

Heft V—VIII: Sonate da Chiesa a trè, due Violini e Violone o Arcilauto, col Basso per l'Organo, BA 705—708, Partitur mit Stimmen je DM 4.20

Heft XI: Sonate da Camera a trè, Violino primo, Violino secondo, Violone o Cembalo, BA 711, Partitur mit Stimmen DM 4.20

Heft XIV: Sonate da Chiesa a trè, due Violini e Violone o Tiorba, col Basso per l'Organo, BA 714, Partitur mit Stimmen DM 4.20

Dieses Standardwerk der gesamten Triosonaten-Literatur soll in absehbarer Zeit wieder vollständig vorliegen.

»Mit dieser Ausgabe erhalten die Liebhaber edler Kammermusik neuerdings prächtiges, stilbildendes, dabei technisch nicht zu schwieriges Studienmaterial.« *Schweiz. Instrumentalmusik*

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ZWEI NEUE STUDIENWERKE

JOHN FECHNER

Moderne Violintechnik

Teil II Fortschritt (Capricen)

Ed. 4531 DM 5.50

Behandelte der I. Teil lediglich die Grundlage moderner Spielweise, so wendet sich der vorliegende II. Teil neben der technischen Bereicherung besonders der praktisch-musikalischen Anwendung des bisher erworbenen Könnens zu. Die hier besonders berücksichtigten, in der klassischen Unterrichtsliteratur nicht enthaltenen technischen Dinge bilden die Grundlage des modernen künstlerischen Spiels.

BERTA VOLMER

Bratschen-Schule

Teil II Ed. 4614 DM 12.-

Diese neue, ausgezeichnet durchdachte Bratschenschule hat in Fachkreisen volle Anerkennung gefunden und ist in den Unterrichtsplan vieler führender Musikinstitute aufgenommen worden.

Der II. Band umfaßt einen in sich abgeschlossenen Teil – das Lagenstudium. Danach folgen Doppelgriffe (Terzen, Sexten u. Oktaven).

Einen wertvollen Beitrag bilden die von zeitgenössischen Komponisten besonders für diese Schule geschriebenen Duette, die gleichzeitig eine Lücke im Spielgut der jungen Bratschisten ausfüllen.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



Pirastro

Saiten für alle Streichinstrumente
auch für Gamben und Viola d'amore



Mollenhauer

Schuloboe
Sopran c', 8 Klappen,
mit Etui, neuwertig,
günstig abzugeben.

Anfragen unter
H-649 erbeten.

Bärenreiter-Blockflöten-Quartett

h-e Stimmung, gut erhalten (auch ein-
zeln) preiswert abzugeben.

Anfragen erbeten unter H-657

Stutzflügel

Steinway & Sons, 170 cm,
schwarz poliert, gut er-
halten, in Kassel preisw.
zu verkaufen. Zuschriften
unter M-1945 erbeten.

Hohe Schule des Blockflötenspiels

Auf Grund des Entwurfs und der Vorarbeiten von MANFRED RUETZ

verfaßt von LINDE HOFFER v. WINTERFELD

(Teil III der „Schule des Blockflötenspiels“ von Manfred Ruetz). BA 1119, kart. DM 12,-

Auf der gesunden Basis, die breite Schichten von Liebhabern der Blockflöte an die Vielfalt alter und neuer Spielmusik herangeführt hat, will die „Hohe Schule“ den Spieler von der Musik der Renaissance zur Solomusik des Hochbarock führen. Gleichzeitig wird der Weg bereitet zur Wiedergabe zeitgenössischer Blockflötenmusik, die sich in den technischen Möglichkeiten für das Instrument aus der Virtuosität der Kompositionen von Bach und Telemann entwickelt hat. Viele Beispiele aus der originalen Literatur bilden das Material, mit dem der Spieler aus der Blockflöte eine „Flauto dolce“ machen soll.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

SINGEN • SPIELEN • WERKEN

Reiche Anregung und guten Rat vermitteln Ihnen
unsere ausführlichen, kostenlosen Verzeichnisse:

WEIHNACHTSMUSIK-RATGEBER
WEIHNACHTLICHE LAIENSPIELE
SPIEL UND WERK
SCHÖNES ZUM SCHENKEN
(Bücher, Kalender)

Wenn Sie diese Verzeichnisse durch Ihren Buch-
oder Musikalienhändler nicht erhalten können,
so streichen Sie bitte die Sie interessierenden
Drucksachen an, kleben diese Anzeige auf eine
Drucksachenkarte und adressieren sie an den
BÄRENREITER-VERLAG in Kassel-Wilhelmshöhe.

*** SCHÖNE BÜCHER • KALENDER ***

„Es war ein großer Erfolg“

so schreibt die Presse über die neue Schulo per

Dreiteufelsspuk

Ein Sing- und Tanzstück für Kinder in drei Aufzügen von Albrecht Fladt
MUSIK: Kurt-Erich Eicke
Aufführungsmaterial leihweise

Die Uraufführung fand während des 110. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf statt. Bisher erfolgten bereits 12 Wiederholungen in Düsseldorf und Wuppertal.

„Die Geschichte vom Wandergesellen, der Geiz-, Eitelkeits- und Spielteufel buchstäblich an der Nase herumführt, wird von einer Musik mit diatonischer Melodik, vor allem aber stark rhythmischem Pulsschlag getragen. . . Uns scheint das Werk der sehr ernst zu nehmende Versuch eines ernsthaften und begabten Musikpädagogen.“
(Welt am Sonnabend)

„Die Musik umfaßt wirkungsvoll die Bestandteile des heutigen Jugendmusizierens: Eine Melodik, die größtenteils ausgetretene tonale Pfade vermeidet, eine Harmonik, die vor allem in den Instrumentalpartien nicht vor Härten zurückweicht und eine Rhythmik, deren Impulse auf Bartok und Orff weisen.“
(Rheinische Post)

„Einen schönen Erfolg hatte das Autorengespann Kurt-Erich Eicke/Albrecht Fladt mit der Uraufführung der Märchenoper „Dreiteufelsspuk“. . . Die Musik bleibt innerhalb der Schwierigkeiten, die glatt von Kindern im Alter von 11 bis 17 Jahren bewältigt (d. h. gesungen und gespielt) werden können. Das Werk ist jedoch auch für die Aufführung durch Berufsschauspieler sehr geeignet.“
(Westfalen-Zeitung)

„Das Ganze ist hübsch ersonnen und wurde lebendig aufgeführt . . . und machte den großen Zuschauern so viel Spaß, daß Wiederholungen erwogen werden.“
(Neue Rhein-Zeitung)

Außerdem sind erschienen

Marleen und die drei Spinnerinnen

Ein großes Singspiel für Kinder und junge Menschen von Albrecht Fladt
MUSIK: Kurt-Erich Eicke
LS 254, Partitur mit Stimmen DM 9.80, Textbuch DM 1.80

Prinzessin Hochmut

von Johannes Driessler

Text von Bettina Brix. Märchenoper in 9 Bildern.
BA 2550, Partitur DM 60.—, Klavierauszug DM 18.—, Textbuch DM 1.50
Aufführungsmaterial leihweise.

Uraufführung während der Kasseler Musiktage 1952 durch das Staatstheater Kassel. Schulaufführungen u. a. in Burghausen, Zürich, Einsiedeln und Naumburg/Saale.

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

BÄRENREITER SCHULFLOTEN

Mit Wilfer und
Blockfl.-Ratgeber.
Reine Stimmung,
leichte Anprache

DM
7.50



Neuwerk-Musikhandlung
Kaffel-Wilh./Heinrich-Schütz-Allee 35

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel

Jetzt können Sie
die illustrierte Wochenschrift

Theaterdienst

bei jedem Postamt im Bereich der Bundespost **bestellen**

„Theaterdienst“, das aktuelle Informationsblatt der Bühnenschaffenden, bringt in jedem Heft Artikel, Fotos und Notizen über die neuesten Aufführungen der Bühnen im In- und Ausland.

Abonnementspreis monatlich (4—5 Hefte) DM 1,30,
Einzelfeft DM —,30

Auf Verlangen senden wir Ihnen gerne ein Probeheft zu.

HENSCHEL-VERLAG

KUNST UND GESELLSCHAFT

BERLIN N 4 · Oranienburger Straße 67

Der Westdeutsche Rundfunk sucht zum baldmöglichen Dienstantritt für das Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester einen

SOLO-PAUKER

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, Zeugnisabschriften und Lichtbild sind zu richten an:

Westdeutscher Rundfunk, Orchesterbüro, Köln, Wallrafplatz 5

AUSSCHREIBUNG

An den Sonderklassen der Stadt Essen zur Förderung musikalisch begabter Volksschüler im Alter von 10 bis 14 Jahren wird zum 1. Oktober 1956 für die musikalische Grundausbildung, Gehör- u. Stimmbildung, Unterricht im Blockflötenspiel sowie die chorische Arbeit ein in der jugendmusikalischen Arbeit erfahrener und besonders befähigter hauptamtlicher

Musikpädagoge

gesucht. Er muß auch über organisatorische Fähigkeiten verfügen und in der Lage sein, einen Kreis von 5 bis 6 nebenamtlich tätigen Mitarbeitern (für Rhythmik und Instrumentalunterricht) anregend und ausgleichend zu leiten. Eine Lehrbefähigung für öffentliche Schulen ist nicht erforderlich.

Die Vergütung erfolgt auf Grund eines Privatdienstvertrages in Angleichung an Gruppe V b TO.A (später evtl. Gruppe IV).

Bewerbungen sind mit handgeschriebenem Lebenslauf, Lichtbild, Bericht über musikpädagogische Tätigkeit u. -Erfahrung und Zeugnisabschriften bis spätestens 14 Tage nach Erscheinen dieser Zeitschrift an das Schulamt der Stadt Essen, Essen II, Hagen 2, zu richten.

Essen, den 15. September 1956.

Der Oberstadtdirektor

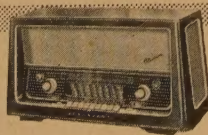


Ob Rundfunk
oder Fernsehen —
**BLAUPUNKT-
GERÄTE**

erfreuen mit Bild und Ton Ihr Auge und Ohr.

Der Fachmann rät zu BLAUPUNKT. Lassen Sie sich von ihm beraten.

BLAUPUNKT



MUSIC & LETTERS

**Die führende britische
musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift**

HERAUSGEGEBEN VON ERIC BLOM

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Standard verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement £ 1. 5 s. portofrei

Einzelhefte 7 s. portofrei

Probenummern werden kostenlos geliefert

OXFORD UNIVERSITY PRESS

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England

Wichtiges Angebot!

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe in h-moll

(IM RAHMEN DER NEUEN BACH-AUSGABE)

Herausgegeben von Friedrich Smend

BA 5001

Kartoniert DM 37.-, Leinen DM 42.-, Halbleder DM 46.-

BA 5102, Stimmen: Sopran I/II, Alt, Tenor, Baß je DM 1.30 /
Oboe I DM 5.- / Oboe III, Horn je DM 1.50 / Trompete
I, II, III, Schlagzeuge je DM 2.- / Orgel DM 15.- / Vio-
line I, II, Viola je DM 6.- / Continuo DM 7.- / Fagott I/II,
Flöte I, II, Oboe II je DM 4.-. Taschenpartitur (Nr. 1) (Ori-
ginal-Text) kartoniert DM 9.-, Leinen DM 11.-. BA 5102 a,
Klavierauszug, kartoniert DM 9.50, Leinen DM 13.50.

Chöre und Orchester haben die Möglichkeit, ihr altes und oft uneinheitliches Material in Zahlung zu geben. Für das abgelieferte Material wird ein Nachlaß von 20 Prozent vom Anschaffungswert für das der Ablieferung entsprechende neue Material gutgeschrieben. Die Ablieferung – bei jeder Musikhandlung – muß sofort mit der Bestellung erfolgen, da eine nachträgliche Vergütung nicht gewährt werden kann.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL



Deutsche Grammophon Gesellschaft

Der weltweite Erfolg
unserer klassischen Langspielplatten 33
ermutigt uns zu einer

Preisermäßigung
um 20 bis 26%

Damit hoffen wir
die Anschaffung von Schallplatten
der großen Musikkultur mit den international
berühmtesten Dirigenten, Solisten und Orchestern
wesentlich erleichtern zu können

z. B.:

BRAHMS

Vier ernste Gesänge op. 121
Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton
Hertha Klust, Klavier

1. Denn es gehet dem Menschen
2. Ich wandte mich
3. O Tod, wie bitter bist du
4. Wenn ich mit Menschen- und
mit Engelszungen redete

25 cm 33 LPE 17047
früher für DM 15.50
jetzt für DM 12.-

FRANZ LISZT

Ungarische Rhapsodie Nr. 1
Ungarische Rhapsodie Nr. 2
RIAS Symphonie-Orchester Berlin
Ferenc Fricsay

25 cm 33 LPE 17055
früher für DM 15.50
jetzt für DM 12.-

Katalog in allen Fachgeschäften erhältlich